

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

## ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРЫ

Вопрос о том, что такое культура, есть вопрос наших дней; не оспаривают значение культуры, оспаривают постановку тех или иных вопросов, связанных с культурой.

Еще в недавнее время понятием «культура» пользовались в обиходе как понятием общеизвестным; ссылками на культуру как на нечто известное всем пестрят не одни только публицистические статьи: ими пестрят и ученые трактаты; правда, многие мыслители уже указывали на чрезвычайную сложность самого понятия «культура». В настоящее время в ряде течений теоретической мысли переносится центр тяжести на вопросы культуры; то же отчасти происходит в истории философии и в философии истории; то же мы можем наблюдать в области искусства; культура оказывается местом пересечения и встречи вчера еще отдельных течений мысли; эстетика здесь встречается с философией, история с этнографией, религия сталкивается с общественностью; вырастает потребность точнее определить, что такое культура; до настоящего времени, сталкиваясь с проблемой культуры в обиходе нашей мысли, мы сталкивались с чем-то самоочевидным, не поддающимся определению; более пристальный взгляд на вопросы культуры превратил самую культуру в вопрос; разрешение этого вопроса не может не внести переоценки в постановку вопросов философии, искусства, истории и религии.

Культура оказалась для нас чем-то самоценным.

И потому вопрос о ценности вообще в современной теоретической мысли опирается на вопросы культуры, как на вопросы, связанные с уяснением практических задач бытия; некоторые умственные течения выдвигают с особенной резкостью вопрос о ценности; является ли здесь понятие о ценности приближающимся к понятию о творчестве, как у Бергсона, или приближающимся к понятию об этической норме, как в современном неокантианстве, — вопрос вторичный; [1] в том и другом случае понятие о ценном сближается с понятием о должном и истинном; такой постановкой проблемы само теоретическое познание принуждены мы рассматривать с точки зрения практического его смысла: оно должно осуществлять свои цели, быть нужным... и в этом смысле ценным.

Что есть ценность познания?

Определяя эту ценность истинностью, мы еще не приблизимся к уяснению задач познания; в современной философии часто встречаемся мы с суждением «истинное есть ценное», причем вовсе не определяется характер приведенного суждения: есть ли оно суждение синтетическое или аналитическое в кантовском смысле, т. е. вносится ли предикатом суждения нечто, не содержащееся в субъекте (истинное), или наоборот: понятие предиката относится к понятию субъекта как нечто, заключающееся в этом понятии; но прежде еще требуется определить в суждении «истинное есть ценное» подлинный субъект и подлинный предикат; ведь суждение это может быть прочитано наоборот: «ценное есть истинное».

Одно из серьезнейших философских течений Германии, определяя истину как должествование, видит в должествовании единственную трансцендентную норму; но это же течение, определяя истинное как ценное, не решает вопроса о характере приведенного суждения; и трансцендентная норма повисает в иллюзионистической пустоте либо с привнесением понятия о ценности превращается в метафизическую реальность, потому что

ценность в последнем случае привносится из областей, лежащих за пределами гносеологического идеализма, т. е. из мистического реализма; теория знания здесь не только становится теорией ценностей, но самая эта теория неминуемо опирается на процесс оценивания как факт внутреннего опыта; так вторгается в эту область с другого конца изгнанный психологизм, возвращаясь в виде мистического реализма; тут понимаем по-новому мы слова Геффдинга: «На разработку проблемы ценности роковое влияние имело то обстоятельство, что Иммануил Кант хотел вывести понятие цели и ценности из понятия нормы»...

Возвращение к психологизму неминуемо ведет нас к учению о том, что понятие о ценности опирается на внутренне-реальный в нас опыт, организация и поступательное движение которого преобразует нам окружающую действительность и в том смысле ее творит. «Всякое знание, — говорит Риккерт, — есть уже вместе с тем и преобразование действительности»; преобразование действительности вокруг нас, скажем мы, зависит от преобразования ее внутри нас; творчество оказывается перее познания.

В продуктах человеческого творчества нас интересует изучение всего индивидуального, неразложимого в них; неразложимая цельность индивидуальных памятников культуры есть отпечаток, во-первых, личного, и во-вторых, индивидуально-расового творчества; такая индивидуальная целостность есть выражение внутренне переживаемого опыта; внутренне переживаемый опыт и есть ценность; внутренне переживаемый опыт человечества отливается в религиозной и художественной символике; вторая есть отпечаток личного творчества; первая — индивидуально-расового; недаром процесс религиозного и эстетического творчества объединяет Геффдинг в процессе сохранения и накопления психических ценностей; «вера в сохранение ценностей, — говорит он, — есть необходимое условие активного сохранения ценности в каждом данном случае»; и далее прибавляет: «здесь должны мы поучиться у старых мистиков».

Теоретический взгляд на ценность зависит от умения пережить нечто ценное. «Кто хочет практически узнать ценность, тот должен ее пережить» — так приблизительно высказывается Риккерт, заканчивая трактат «О предмете познания», и мы видим тонкую улыбку мудрости из-под маски отвлеченных рассуждений фрейбургского мыслителя; скажем открыто: умение пережить — это почти уже магия, почти йога; теория здесь оказывается маской, за которой кроется мудрость посвященного в глубину живой жизни: то, что советует Риккерт, практически исполняли законодатели религий, творцы культур, греческие философы досократовского периода, как исполнил позднее этот завет Гете, а в наши дни — Ницше.

Наряду с необходимой задачей верно поставить проблему ценности, наряду с попытками по-новому воскресить проблемы Шеллинга, Фихте и Гегеля, наряду с все более философией проникающей мыслью о творческом характере самих познавательных актов возникает стремление по-новому обосновать и проблему культуры. Что есть культура? Заключается ли она в знании, в познании, в прогрессе, в творчестве? Наконец, что есть культурная ценность?

«Понятие о культуре в высшей степени сложно», — говорит в своей «Этике» Вильгельм Вундт; он перечисляет условия культуры, как-то: упорядочение имущественных отношений, изобретение орудий производства, средства сообщения и, наконец, данные духовного развития; культура, как это видно по Вундту, является продуктом весьма сложных взаимодействий; по отношению к знанию понятие о ней есть понятие выводное, не основное; понятие знание должно быть составлено прежде, нежели понятие культура; но генетическая зависимость понятия о культуре от понятия о знании еще вовсе не предрешает ни логической зависимости этого понятия, ни зависимости реальной. Процесс образования понятий таков, что основные гносеологические понятия при их логическом *prius'e* в процессе генетического развития являются *post-factum*.

Наоборот, по Троицкому, наука, народная мудрость и художественная символика являются

факторами культуры; стало быть, культура возникает там, где еще нет в нашем смысле ни науки, ни художественной символики.

Нельзя отождествлять культуру со знанием; знание есть упорядочение представлений действительности; знание определяет Спенсер как предвидение; научное знание, по его мнению, отличается от просто знания лишь количественно, сложностью процессов. Знание переходит в сознание; сознание определимо как знание чего-либо в связи с чем-либо, где связь коренится в нашей познавательной деятельности; познание же есть знание о знании; упорядочение этого знания образует теорию знания; переходя в теорию ценностей, эта последняя опирается на внутренне-переживаемый опыт; культура, образуя в истории сумму практических ценностей, творит самые объекты знания, но она не знание.

Культура, по Геффдингу, ставит задачи самой человеческой воле, т. е. основе всякой психической деятельности; знание есть продукт этой деятельности; знание — не культура.

Еще менее определима культура прогрессом; в понятии прогресса лежит понятие о механическом развитии; прогрессирует и здоровье; но прогрессирует и болезнь; правильно, пожалуй, поступает Спенсер, формально определяя прогресс как переход от однородного к разнородному, от единства к многообразию, и напрасно за это упрекает его Ренувье в «*Esquisse d'une classification systématique*»; механика, безразличие — в основе прогресса; прогресс, определимый как переход от однородного к разнородному, может сопутствовать и росту личности; тогда сохраняется ее единство в многообразии проявлений; но прогресс может сопутствовать и разложению личности; тогда утрачивается ее единство, а многообразие проявлений, наоборот, увеличивается.

Скорее культура определима как деятельность сохранения и роста жизненных сил личности и расы путем развития этих сил в творческом преобразовании действительности; начало культуры поэтому коренится в росте индивидуальности; ее продолжение — в индивидуальном росте суммы личностей, объединенных расовыми особенностями; продукты культуры — многообразие религиозных, эстетических, познавательных и этических форм; связующее начало этих форм — творческая деятельность отдельных личностей, образующих расу; эта деятельность берется как самоцель, т. е. не поддается нормированию: ценность познания есть *prius*; норма познания — *post-factum*; она определяется ценностью; ценность, по Геффдингу, ставит цели; цели же определяют норму. И потому-то не может существовать культура для государства; наоборот, государство должно быть одним из средств выявления культурных ценностей; в противном случае между культурой и государством возникает непримиримый антагонизм; в этом антагонизме разлагается и государство, и культура.

Культура поэтому возможна там, где наблюдается рост индивидуализма; недаром указывает Виндельбанд, что культура Возрождения началась в индивидуализме; индивидуальное творчество ценностей может стать впоследствии индивидуально-коллективным, но никогда оно не превратится в норму; наоборот, индивидуальные и индивидуально-коллективные ценности породят многие нормы.

Так история культур становится историей проявленных ценностей; она опирается на описание и систематизацию продуктов творчества по эпохам, расам и орудиям производства; такие орудия суть: орудия научного, философского, религиозного и эстетического творчества; но принципы изучения и систематизации многообразны; принципы научной и философской систематики не должны играть решающей роли в оценке продуктов культуры; следует помнить, что и наука, и философия только одни из форм символизации человеческого творчества; орудия научного и философского творчества суть прежде всего орудия творчества; такими же орудиями творчества являются и искусство, и религия; мировая история предстает нам еще и как эстетический феномен; так предстала Ницше культура Греции; так пытался он осветить при помощи Греции сущность и задачи европейской культуры; эстетическое освещение памятников греческой культуры произвольно перешло в

религиозное ее освещение; оно же впоследствии оказалось вполне научным; Ницше, будучи сам филологом, показал нам наглядно, что наука еще не культура; последняя руководит наукой и творит объекты научного исследования; первая же без этих объектов разлагается в ряд пустых методов; Макс Мюллер и Дейссен оба солидные ориентологи; никто не станет претендовать, что им не хватает знаний; их разделяет только степень культурности; соединение научного знания с умением подслушать внутренний ритм описываемых памятников Востока характеризует Дейссена; это умение воссоздать в себе дух философии Востока предполагает и творчество; культура в этом смысле есть соединение творчества со знанием; но так как творчество жизненных ценностей прежде знания, то культура в ранних периодах и есть творчество ценностей; впоследствии она выражается, между прочим, и в знании; на более поздних стадиях развития она — то и другое вместе; в нашем смысле культура есть особого рода связь между знанием и творчеством, философией и эстетикой, религией и наукой; конечно, наше определение культуры еще условно; но в настоящее время всякое определение культуры будет условным; наша задача участвовать в великой, только еще назревающей работе: внести отчетливость в понятие о культуре, показать многообразие и ценность культурных памятников настоящего и прошлого и этим приблизиться к чисто религиозной проблеме: к телеологии культуры, к ее конечным целям.

Особенного внимания заслуживает связь между культурой и художественным творчеством; перед нами огромная задача: найти теоретический смысл движений в искусстве последних десятилетий, подвести им итог, найти связь между новым и вечным, беспристрастно пересмотреть как догматы прошлого, связанные с искусством, так и догматы, выдвинутые в недавнее время; опыт показывает нам, что смысл новых движений в искусстве — столько же в выработке оригинальных приемов творчества, сколько в освещении и в углублении понимания всего прошлого в искусстве. По-новому вырастает смысл историко-литературных работ, историко-эстетических концепций.

Принципы современного искусства кристаллизовались в символической школе последних десятилетий; Ницше, Ибсен, Бодлер, позднее у нас Мережковский, В. Иванов и Брюсов выработали платформы художественного credo; в основе этого credo лежат индивидуальные заявления гениев прошлого о значении художественного творчества; символизм лишь суммирует и систематизирует эти заявления; символизм подчеркивает примат творчества над познанием, возможность в художественном творчестве преображать образы действительности; в этом смысле символизм подчеркивает значение формы художественных произведений, в которой уже сам по себе отображается пафос творчества; символизм поэтому подчеркивает культурный смысл в изучении стиля, ритма, словесной инструментовки памятников поэзии и литературы; признает принципиальное значение разработки вопросов техники в музыке и живописи. Символ есть образ, взятый из природы и преобразованный творчеством; символ есть образ, соединяющий в себе переживание художника и черты, взятые из природы. В этом смысле всякое произведение искусства символично по существу.

И потому-то символическое течение современности, если оно желает развития и углубления, не может остаться замкнутой школой искусства; оно должно связать себя с более общими проблемами культуры; переоценка эстетических ценностей есть лишь частный случай более общей работы, переоценки философских, этических, религиозных ценностей европейской культуры; назревающий интерес к проблемам культуры по-новому, сравнительно с недавним прошлым, выдвигает смысл красоты, и обратно — теоретик искусства, даже художник, необходимо включает в поле своих интересов проблемы культуры; а это включение неожиданно связывает интересы искусства с философией, религией, этической проблемой, даже с наукой.[2]

Основатели так называемого символизма не раз сознавали свою связь с философией (в лице Ницше, Малларме [Который, как известно, пытался обосновать символизм на Гегеле. ], Вагнера), символизм никогда, по существу, не выбрасывал девиз «искусство для искусства», в то же время символисты не переставали бороться с утрированной тенденциозностью.

Гетевский девиз «все преходящее есть только подобие» нашел в символизме свое оправдание; весь грех позднейшего символизма заключался в нежелании выйти из замкнутой литературной школы, а также в утрированном желании отвернуться от этических, религиозных и общекультурных проблем; между тем вдохновители литературной школы символизма как раз с особенной резкостью выдвигали эти проблемы; они провозглашали целью искусства пересоздание личности; и далее, они провозглашали творчество более совершенных форм жизни; перенося вопрос о смысле искусства к более коренному вопросу, а именно — к вопросу о ценности культуры, мы видим, что заявления эти носят зерно правды; именно в творчестве, а не в продуктах его, как-то науке, философии, создаются практические ценности бытия; с другой стороны, вопросы познания все более и более подводят нас к тому роковому рубежу, где эти вопросы становятся загадочнее, неразрешимее, если мы не включим значение художественного и религиозного творчества в дело практического решения основных проблем бытия; прав Геффдинг, указывая на загадочность познания по мере роста культуры; и отчасти прав Гете, утверждая: «Красота есть манифестация тайных знаков природы, которые без этих проявлений оставались бы от нас навсегда сокрытыми»... И далее: «Тот, кому природа начинает открывать свои тайны, чувствует неодолимое влечение к наиболее достойному толкователю — к искусству»... Действительность, будучи объектом научного и философского анализа, есть еще и фантастическая сказка; и потому-то прав Дж. Ст. Милль, не сомневаясь в чисто реальном смысле художественной фантастики. «Тут (т. е. в фантастике), — говорит он, — укрепляются наши стремления, наши силы в борьбе»... Такое заявление станет понятным: вспомним, венец греческой культуры, по Ницше, — трагедия — извне только форма искусства; изнутри же она выражает стремление к преобразению человеческой личности; это преобразование — в борьбе с роком.

Проповедники символизма видят в художнике законодателя жизни; они и правы, и не правы: не правы они постольку, поскольку хотят видеть смысл красоты в пределах эстетических форм; формы эти — лишь эманация человеческого творчества; идеал красоты — идеал человеческого существа; и художественное творчество, расширяясь, неминуемо ведет к преобразению личности; Заратустра, Будда, Христос столько же художники жизни, сколько и ее законодатели; этика у них переходит в эстетику, и обратно. Кантовский императив в груди и звездное небо над головою тут нераздельны<sup>3</sup>.

Идея, по Канту, есть понятие разума; идеал же есть «представление существа, адекватного этой идее». Красота, по Канту, только форма целесообразности без представления цели, но ее идеал — внутренне-реальная цель (цель в себе): таким идеалом является человек, приблизившийся к совершенству; символическим представлением этого совершенства является богоподобный образ человека (богочеловек, сверхчеловек).

Поэтому правы законодатели символизма, указывая на то, что последняя цель искусства — пересоздание жизни; недосказанным лозунгом этого утверждения является лозунг: искусство — не только искусство; в искусстве скрыта произвольно религиозная сущность.

Последняя цель культуры — пересоздание человечества; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в проблемы практические; она заставляет рассматривать продукты человеческого прогресса как ценности; самую жизнь превращает она в материал, из которого творчество куёт ценность.

Такое внутреннее освещение человеческого прогресса (его переоценка), придавая ему органическую целостность, превращает самое понятие о прогрессе в понятие о культуре.

Греческая культура, наука и философия predeterminedены творческим приматом; вся полемика Ницше с современностью опирается на понятый им дух греческой культуры, оживленной непрерывным творчеством самой жизни; в этом отношении мы должны сознаться, что нашей культуре следует сделать еще очень много, чтобы приблизиться к

Греции эпохи Перикла.

Примат творчества над познанием есть не до конца высказанный лозунг философии Фихте, Шеллинга, Гегеля, подготавливаемый «Критиками» Канта; в утверждении этого положения — вся прелесть искусства и философии романтиков; наконец, в наши дни этот лозунг выставлен у Ибсена, Ницше, Уайльда с чрезвычайной резкостью и совершенно независимо от попыток критического обоснования Фихте и Шеллинга в современных философских течениях Германии; независимо от этих течений, у Сореля мы наблюдаем то же по отношению к социологии; то же самое мы видим у Бергсона (творческая эволюция); замечательно, что на этот путь становится и католический модернизм в лице своих представителей Le Roy и аббата Loisy.

Такая же связь существует между современным искусством и наукой; и как странно, что именно среди революционеров и новаторов в искусстве мы чаще открываем соответствие их художественных тенденций с научными стремлениями современности; так, химик Вильгельм Оствальд в «Письмах о живописи» делает много весьма ценных разъяснений о свойствах красок и техники в живописи, после чего мы начинаем лучше понимать некоторые стремления импрессионистов, в свое время выдержавших целую бурю гонений; вот, между прочим, что он пишет: «Для художественной передачи природы художник должен научиться смотреть по-новому...» (стр. 153). Это стремление смотреть по-новому до сих пор есть бесконечная тема для упражнения обывательского остроумия. «Художник, — продолжает Оствальд, — должен безостановочно заставлять свой глаз и свое сознание отвыкать от привычки, с практической целью, перерабатывать и видоизменять зрительные ощущения; он должен так воспитать себя, чтобы видеть только формы и краски, безотносительно к тому, что они представляют в действительности. В той мере, в какой он научится выключать эту действительность, он и будет в состоянии передавать своими картинами впечатление от действительности». Мы должны сознаться, что «профессор химии» здесь в вопросах живописи смыслит более, чем толпы художественных критиков, дотошно навязывающих подчас художнику свой собственный сумбур.

Как подходят требования Оствальда, предъявляемые им художнику, к задачам, которые в свое время выдвинули импрессионисты! Будучи в загоне в течение многих лет, они, в сущности, только шли в уровень с научным мировоззрением своего времени; думала ли французская Академия, объявляя «импрессионизм» шарлатанством, что она расписывается в собственной «близорукости», думала ли буржуазия, глумясь над импрессионизмом, что она глумится над своим собственным невежеством? Вот что пишет Моклер в своей книге «Импрессионизм» по поводу пресловутой техники Клода Моне: «Изгнание локальных тонов, изучение рефлексов, окрашенных дополнительными цветами, разделение тонов и процесс живописи положенными рядом пятнышками чистых спектральных цветов — вот существенные принципы „хроматизма“ (термин, который был бы точнее, чем туманное слово „импрессионизм“). Клод Моне систематично применял эти принципы прежде всего к пейзажу...» И выше: «Его труды служат великолепным подтверждением открытий, сделанных Гельмгольцем и Шеврелем в области оптики».

Нам понятно, что так называемый эстетизм, проведенный со всей беспощадной последовательностью, переходит в свой противоположный принцип — в принцип этический; содержание красоты, как только мы пытаемся ее оформить, оказывается связанным с этическим моментом; вернее: содержание морали и содержание красоты подчинены одной норме. Поэтому последовательный эстетизм Уайльда привел его к пониманию Христа как идеала красоты; идеалом красоты стала для него личность, воплотившая в себе «maximum» добра. Точно так же Ницше, опрокидывая формы существующей морали, — моралист по преимуществу; идеология Ибсена также подчеркивает этический момент; только этический принцип, определяемый со стороны красоты, восходит не к формам морали, а к норме как некоторому трансцендентному долженствованию; поэтому, проникая глубже в сущность этических норм, великие символисты XIX столетия должны были казаться нарушителями

существующих форм морали.

## ЭМБЛЕМАТИКА СМЫСЛА

### Предпосылки к теории символизма

#### § 1

В чем смысл эстетики символизма? В чем ее идеологическое оправдание?

Символическое искусство последних десятилетий, взятое со стороны формы, ничем по существу не отличается от приемов вечного искусства; в одном случае в новых течениях встречаемся мы с возвратом к забытым формам немецкого романтизма; в другом случае воскресает пред нами Восток; в третьем случае перед нами видимое возникновение новых приемов; эти приемы при более внимательном рассмотрении оказываются лишь своеобразным сочетанием старых приемов или их большей детализацией.

Символическое искусство, взятое со стороны идейного содержания, не является для нас в большинстве случаев новым; так, например, своеобразная идеология метерлинковских драм, веяние в них неуловимого является результатом изучения старых мистиков; вспомним влияние Рюисбрека на Метерлинка; или — своеобразная прелесть гамсуновского пантеизма есть в сущности перенесение некоторых черт таосизма в реалистическое мирозерцание.

Там же, где начинается в современном искусстве проповедь новых форм человеческих отношений, мы соприкасаемся с религиозной идеологией, вряд ли новой, или, как у Ницше, нас встречают попытки практически применить древнюю мудрость к текущему историческому периоду; учение о новом человеке, о грядущей судьбе арийской культуры, призыв к созиданию личности и отказ от выветренных форм морали — все это встречает уже нас в древних, как мир, философских и религиозных течениях Индии.

В этом неослабевающем стремлении сочетать художественные приемы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний — вся сила, вся будущность так называемого нового искусства; отсюда своеобразный эклектизм нашей эпохи; я не знаю, прав ли Ницше, окончательно осудивший александрийский период античной культуры; ведь этот период, переkreщающий различные пути мысли и созерцаний, является для нас и доныне опорной базой, когда мы устремляемся в глубину времен; смешав александризм с сократизмом в одну болезнь, в одну дегенерацию, Ницше обрек собственный путь развития на суровый, ницшеанский суд; то, что создало Ницше таким, каким мы его любим, — не что иное, как александризм; не будь он в душе александрийцем, не сказал бы он таких вещей слов о Гераклите, мистериях, Вагнере; и более того, он не создал бы «Заратустры». Созидая новое, он возвращал к старому.

То действительно новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и средневековье, — оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие. Говорят, что в важные часы жизни пред духовным взором человека пролетает вся его жизнь; ныне пред нами пролетает вся жизнь человечества; заключаем отсюда, что для всего человечества пробил важный час его жизни. Мы действительно осязаем что-то новое; но

осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого — новизна так называемого символизма.

И потому-то литературная платформа символизма пытается лишь суммировать индивидуальные заявления художников о их творчестве.

И потому-то идеологией символизма должна быть широкая идеология; принципы символизма должны нарисовать нам прочную философскую систему; символизм как мирозерцание возможен.

Каковы же пролегомены к такому мирозерцанию? В чем его творческий смысл? § 2

Основую наших положительных сведений о действительности мы считаем точную науку. В процессе генетического развития точная наука развилась из неточных. Философия породила естествоведение; каббалистика и магия — математику; из астрологии выросла астрономия; химия возникла в алхимии. Если считать знанием только точное знание, то генезис этого знания явит нам картину его рождения из незнания; незнание породило знание.

Как произошло из незнания знание?

Оно произошло путем ограничения объекта знания; прежде таким объектом была вселенная; потом — вселенная, изучаемая с какой-либо определенной точки зрения; точка зрения породила науку; точка зрения развилась в метод.

Впоследствии с раздроблением науки каждая отдельная отрасль разрослась в самостоятельную науку; научный метод исследования превратился во многие методы; принципы отдельной науки впоследствии развились в самостоятельную область; они стали руководить развитием отдельной науки; так возникла методология; так возникли частные логики наук.

Еще недавно мы знали, что такое научное мировоззрение; научное мировоззрение являлось синтезом из многих положительных знаний; одно время казалось, что таким мировоззрением является материализм; но оказалось, что материи, как таковой, не существует; частная наука, физика, опрокинула научное мировоззрение своего времени; некоторое время научным мировоззрением считалась система наук; О. Конт предложил одну из таких систем; эта система сходила за научную. Но частные науки развивались независимо от научных систем и мировоззрений; и система распадалась за системой. Позднее пытались в центре научного мировоззрения поставить выводы какой-либо одной из частных наук (химии, физики, механики); но тогда-то и оказалось, что выводы любой науки не касаются вовсе мировоззрения.

Так, например, говорили о том, будто энергия или работа является сущностью всякого жизненного процесса; мы имеем до сих пор убежденных энергетистов-философов, философия в их представлении — энергетика. Но такого рода попытки научно обосновать наше мировоззрение терпят фиаско; понятие об энергии — определено лишь в той области, где с этим понятием связано понятие о механической работе; в термодинамике не обойтись нам без определенного понятия об энергии; но это же понятие, вынесенное за пределы частной науки, становится понятием многосмысленным и совершенно неясным; термодинамика строит понятия об энергии при помощи ряда формул и механических эмблем, раздвигающих горизонты одной из наук, но вовсе не уясняющих нам проблемы нашего сознания; да и сам энергетический принцип определим только формулой « $K + P = \text{Const}$ », т. е. с увеличением « $K$ » уменьшается « $P$ » в замкнутой системе сил. Если бы даже мы и признали за энергией роль субстанции, замкнутую систему сил отождествили бы со вселенной, то понятием «энергия»{1} только подменили бы мы понятие «субстанция», вовсе не уясняя его представлением о вселенной как о замкнутой системе сил; не уяснили бы мы ни «вселенной», ни «силы». А принимая «субстанцию» за «энергию», мы, в сущности, наделяем



динамический принцип всеми атрибутами схоластической философии, на смену которой будто бы явилось научное мировоззрение наших дней.

Научного мировоззрения в смысле мировоззрения, выведенного из системы точных наук, не может существовать в наши дни; развитие любой науки ведет к централизации ее в определенном методе; принципы метода образуют частную логику любой науки; язык этой логики таков, что он способен истолковать все явления действительности на языке частной науки; но частных наук много; истолкований действительности столько же, сколько и методов. Научное мировоззрение в сущности есть мировоззрение, в котором мир истолкован специальным образом. Так, философию, как специальную науку, превращали в разное время в историю философии, социологию, психологию и даже термодинамику; это происходило потому, что в разное время разные методы частных наук давали ответы на вопросы о смысле жизни. И конечно, ответы были только ответами методическими; каждый ответ имел смысл, если рассматривать его в свете определенного метода. Но суммы ответов были противоречивы. Одни говорили: «Нет мысли без фосфора» и были по-своему правы, как были по-своему правы и говорившие противоположное: «Нет фосфора без мысли». Это были условные, эмблематические ответы, где самая жизнь подменялась либо эмблемой, либо «понятием о жизни», между тем самые ответы принимались жизненно; неудивительно, что все это вело от кризиса мировоззрения к кризису. Перед нами взлетали фантастические чертоги «научных мировоззрений» и рушились; из обломков материализма взлетел льдистый криж «синтетической философии» Спенсера — и рассыпался.

Дело в том, что наука и мировоззрение несоизмеримы; мировоззрение не может отныне лежать ни в основе частной науки, ни в ее выводе; мировоззрение не может лежать также и в основе системы точных наук; мировоззрение такого рода ныне может быть построено только на сумме погрешностей. И вот почему.

Соединяя выводы научного знания, я вовсе не проверяю путей исследования, приводящих меня к этим выводам; каждая научная дисциплина руководится собственными путями; пользуясь, например, физиологическим методом в психологии, я не могу прийти к выводу о субстанциональности души вовсе не потому, что души и нет вовсе, а потому, что в принципах физиологического исследования самые термины душевных процессов подменяются терминами процессов физических; энергия в динамическом понимании мира так же является субстанцией, как и душа в понимании анимистическом; следовательно, вопрос переносится к вопросу о субстанции; следует проследить генетическое происхождение основных понятий той или иной частной науки; и далее следует критически разобрать самую сущность генетического метода, как объединяющего известную группу наук. И только тогда энергетическое и анимистическое истолкование процессов душевной деятельности предстанет в более правильном свете.

Частные логики наук требуют общелогического обоснования. Но такого рода обоснование повергает нас в область теории знания. Теория же знания есть введение ко всякого рода мировоззрению.

Но слишком часто задачи теории знания понимались лишь в свете частной логики наук; психология, социология, естествознание ставили теорию знания в подчиненное отношение к своей собственной логике; логика одной из наук не раз в истории философии стремилась занять место логики самой науки; логика науки не может отождествляться с отдельными логиками.

Подчиняя логику науки одной из методов, мы неминуемо получаем односторонний взгляд на любой предмет знания; соединяя результаты многих методических путей и называя это соединение «научным мировоззрением», мы получаем глубокомысленный, правдоподобный «винегрет» понятий. В основу подлинного мировоззрения должна лечь классификация наук по методам, а не по методическим результатам; но основой классификации должен служить

самый принцип выведения этих методов как методов необходимых и общеобязательных.

Так вопрос о научном мировоззрении сводится к выведению науки о науках; такой самостоятельной наукой может быть гносеология; но поскольку ее задача в отыскании всеобщих и необходимых рассудочных форм, постольку мировоззрение, основанное на идеях и связи их, не входит в ближайшую ее задачу.

Ведь мировоззрение это было бы всеобщей и необходимой метафизикой; в настоящее время такой метафизики не выработала теория знания вообще; и потому-то цельное мировоззрение — вне пределов ее компетенции. Ниже мы постараемся доказать, что самый взгляд на мировоззрение приобретает в наши дни неожиданную форму.

И если теория знания не способна нам дать цельного мировоззрения, то, конечно, не в науке или в системе наук мы это мировоззрение обретем; и потому-то догматы научных мировоззрений в лучшем случае суть утопические фантазии в стиле романов Уэльса и Фламариона; они намекают или говорят чувству; но они не говорят никогда ясным языком. Точность науки в группах связей; каждая группа может продолжаться до бесконечности, но между ней и смежными группами — бездна; все группы вытянуты в одном направлении, образуя как бы ряд параллельных непересекающихся линий; но все линии лежат в одной плоскости; эта плоскость — причинность; и потому смешны научно-догматические решения проблемы причинности путем подстановки под понятие причины понятий вроде энергии, силы, атома, воли и тому подобных понятий; ведь тут мы имеем дело с объяснением общего целого той или иной его частью; сказать, что причина есть сила, сказать, будто единица равна своей трети. «Винегрет» из предельных методических понятий, называемый научным мировоззрением, ведет к гетерономности каждого из этих отдельных понятий; рассматривая самые эти предельные понятия в процессе их исторического образования, мы, с одной стороны, постоянно подстраиваем к ним все новые и новые понятия; вчерашний предел перестает быть пределом; предельным понятием становится запредельное и в науке, и в метафизике; примеры: молекула — атом — ион; вес — сила — работа; «вещь в себе» — «я» — единое — воля и т. д. Рассматривая же эти понятия как понятия, выводные из рассудочных суждений (предпосылок опыта), мы подчиняем теории знания точную науку.

В другом отношении встречается нас та же безысходность; самая плоскость научного образования понятий не пересекает ни разу вопроса о смысле этого образования; смысл жизни постоянно нас побуждает к словообразованию; само же образование научных терминов удаляет все более и более наше стремление к тому, чтобы понятия эти служили к утешению нас и к прояснению нам загадки нашего существования.

А именно в этом цель всякого жизненного мировоззрения.

Вот почему наука и мировоззрение не соприкасаются друг с другом нигде; насильственное присоединение к науке какого бы то ни было мировоззрения оскорбляет науку; но и обратно: оскорбляет наше сокровеннейшее стремление иметь мировоззрение, которое бы было нам и дорого, и ценно.

Есть ли знание математических, динамических и других эмблем — знание? Заключается ли оно лишь в умении применить их на деле?

Я не знаю, называть ли мне вообще науку знанием; исторически смысл знания менялся; характер этого изменения заключался в том, что смысл знания приводился к умению установить и использовать функциональную зависимость; но можно ли говорить о смысле самой зависимости? Было бы странно теперь рассуждать о смысле функций, дифференциалов и интегралов; «дифференциал есть дифференциал» — вот приблизительно как отвечает наука; наука изгоняет вопрос о жизненном смысле явлений; она взвешивает и связывает; говорят, будто наука в предвидении явлений; но в предвидении еще

не заключен смысл жизни.

Если знание есть еще и знание смысла жизни, то наука еще не знание.

Наука идет от незнания к незнанию, наука есть систематика всяческого незнания. § 3

Критическая философия имеет дело с основными проблемами познания; она определяет основные познавательные формы, без которых невозможно мышление; тут еще не исчерпываются задачи критической философии; требуется установить связь между отдельными познавательными формами, установить их теоретическое место друг относительно друга. Систематическое описание этих форм предполагает норму познания; некоторые гносеологи, например, Зиммель, удовлетворяются описанием познания; другие же, например, Риккерт, видят в теории знания телеологическую связь в расположении познавательных форм; норма познания систематизирует категории мышления; связь познавательных форм, рассмотренных как продукт расчленения, предполагает теорию расчленения; такую теорией и является теория познания. Определяя себя как теория познания, критическая философия занимает независимое место в ряду прочих наук; не стесняя свободы развития любой науки, она указывает разуму на то, чего можем мы ожидать от любой из этих наук; она ставит незыблемые границы для того или иного научного метода; всякая иная наука, бесконечно приближаясь к этим границам, не переступит их никогда; тут отношение ряда величин переменных к их константе; теория познания есть константа всякого знания; любая наука определима как систематическое изложение знания о любом знании. Для теории познания само знание становится предметом.

Познание не есть просто знание, оно есть, так сказать, знание о знании; науке принадлежит знание в первоначальном смысле этого слова; не против точного смысла научного знания направлено жало критической философии; оно направлено против иных способов расширения знания. Как знание о знании, познание является относительно знания чем-то запредельным; познание в этом смысле есть скорей «после-знание»; в установлении окончательных границ знания одна из коренных задач познания; теория знания в этом смысле как бы заключает группы наук в пределы одной окружности; отношение между ней и наукой есть отношение эксцентрической сферы к концентрическим; нам простят парадокс: эксцентричные для здравого смысла выводы критической философии эксцентричны в буквальном и переносном смысле: область этого смысла попадает между концентрическим кругом наук и эксцентрической окружностью познания; обычный здравый смысл концентрируется в науке и становится эксцентричным в теоретической философии: у здравого смысла нет своего «Standpunct'a», теория знания есть молот, занесенный над здравым смыслом; напрасно сосредоточивается здравый смысл на науке; наука оказывается наковальней; молот познания ударяет по знанию; и здравого смысла не оказывается вовсе.

Знание со всех сторон охватывается познавательными формами; причинность — одна из таких форм; ее приложение в науках всеобщее; существенная черта науки — в установлении причинной связи; область причинности в бытии охватывает самое бытие; действительность, отождествляясь с бытием, становится причинной действительностью; части действительности определяют ее со стороны содержания: перед нами — непрерывные ряды всяческих содержаний; всякое знание оказывается подведением частей действительности под ее общую форму; форма же эта не подводится под бытие, в этом смысле она оказывается замкнутой сферой, окружность которой — форма познания; эта форма оказывается вне бытия, вне действительности у нас связано понятие об истинности; или истина не действительна, или действительность — не бытие.

Познавательная форма подлежит двоякого рода описанию. Можно описывать форму предметов, подводимых под познавательный принцип. Эти предметы и являются содержанием; таким предметом являлась действительность, понятая как непосредственно данное бытие.

Можно определять познавательную форму по отношению к другим познавательным формам (пространству, времени). Требуется установить связь между содержаниями этих форм; прилагая форму к содержаниям. мы видим, что области приложения форм могут смешиваться или даже друг друга покрывать; подчинение, противоположение форм устанавливается таким образом; открывается связь познавательных категорий.

Теория познания может быть дисциплиной, выводящей понятия, под которые подводится материал содержаний; связь между принципами в таком случае устанавливается со стороны их оформленного содержания; таковы, например, законы трансцендентальной логики, устанавливающей способ отношения между формами и элементами, подлежащими оформлению; если отождествить познавательную форму с независимым от опыта понятием рассудка, а содержание с миром опыта, то задачи теории знания сводимы к задачам трансцендентальной логики; по Канту, такая логика делится на аналитику, рассматривающую необходимые способы мышления, и диалектику, задачи которой определяются Кантом отрицательно, как раскрытие относительности трансцендентальных суждений. Отрицательное определение задач познания как ограничения деятельности разума не исчерпывает предмета гносеологического исследования. Теория познания может рассматривать формы познания не со стороны только объектов, но и со стороны самих этих форм, независимо от их опытного содержания; такое рассмотрение предполагает порядок между категориями познания как особого рода норму.

Различные содержания опыта определяют формы познания в процессе развития гносеологических представлений; но генетический «post factum» превращает теорию знания в логический «prius»; переход от опыта к его логической предпосылке — вот первый период в развитии гносеологических представлений; в этом периоде лишь отчетливо ставится, но не решается вовсе познавательная проблема; тут еще мы имеем дело с диалектическим приближением к истинным границам теории знания; нельзя направление этого приближения превращать в исходный пункт теоретических построений; данная познавательная форма, рассматриваемая то как постулат опытного ряда, то как его предпосылка, явится непереступаемой границей между оформленным материалом познания и познавательной нормой. Трансцендентальная проблема распадается так на две области исследования.

Одна область исследования охватывает предпосылки опыта; тут ход исследования может идти от опыта к его предпосылке или обратно, от предпосылки к опыту.

Другая область исследования стремится привести в систему предпосылки опытного исследования, т. е. найти единообразие познавательных категорий; только в этой области гносеологическая проблема превращается в подлинную теорию знания. Такая теория знания отсутствует, например, у Канта, в то же время наличие ее мы признаем у Риккерта.

Пробегаю по извилистым тропам разнообразных содержаний частных наук, мы приближаемся от знания к познанию; познание в таком виде является постулатом знания, т. е. чем-то обусловленным содержанием; форма познания здесь настолько же обусловлена содержанием, насколько содержание обусловлено формой. В результате — дуализм: с одной стороны — бесформенный материал познания, лишь относительно систематизированный наукой; с другой стороны — необходимо предопределяющая этот материал форма. Разнообразные пути методического исследования, нуждаясь в определении их как истинных, сами определяют свое собственное определение; и потому-то они в такой постановке вопроса несводимы друг к другу.

В одном направлении перед нами ряд несводимых форм, относительно которых нельзя сказать, что они опознаны; с другой стороны — непознаваемый материал научного знания, условно приведенный в систему. Так поставлена проблема познания Кантом.

Исходя из границ знания, Кант пришел к необходимости теории знания; но теория его —

только проблема. Познание у Канта условно предопределяет знание; теории знания как науки у него нет, да и быть не может. Кант не искал познавательной нормы, выводящей необходимость им указанных познавательных форм; наоборот, от данных форм он искал определяющей их нормы; гносеологическая проблема возникает из дуализма: от данности опытного материала и данности самой познавательной деятельности; лишь преодолевая дуализм, гносеологическая проблема переходит в теорию; определяя норму формой, а форму содержанием, мы неминуемо к системам всяческого реализма (наивного или мистического); выводя из нормы познания его форму, и далее, выводя из формы самое содержание, мы неминуемо приходим к системе гносеологического идеализма; первый путь обоснования нормы отрезан для теории знания; второй путь (обоснование данного содержания) и есть путь теории знания; в таком виде как выведение содержания, так и обоснование этого содержания формой — независимы от методических форм научного знания; эти формы приводят нас к гносеологической проблеме, которая завершается в теории знания; и далее: отношение познавательных форм к материалу познания устанавливается так, как будто не существовали формы знания, недостаточность которых и породила гносеологическую проблему; иначе говоря: всякая наука переживает две стадии развития; методы ее сначала развиваются в зависимости от ее материала; потом этот материал выводится из логики науки; логика любой науки — параграф наукоучения.

Теория знания возможна лишь в том случае, если она, во-первых, есть восхождение от путей знания к формам, предопределяющим эти пути, во-вторых, есть норма или связь познавательных форм, в-третьих, есть отношение между познавательной формой и ее содержаниями, независимое от путей, внеопытной предпосылкой которых явилась данная форма. По отношению к такой теории теория знания Канта только загаданная проблема, а не решение.

Сознание дуализма, лежащего в основе проблемы Канта, вело к разнообразным попыткам преодолеть дуализм; к тому обязывала теория знания; но преодолеть кантовскую проблему не могла последующая философия; был слишком велик переворот, совершенный Кантом; до-кантовский догматизм, на короткое время сраженный, присоединился к критике «Критик»; с беспристрастным видом научных исследователей вольфианцы закапывали Канта. Существует убеждение, что по зубу найденного животного палеонтолог восстановит само животное; впоследствии книги Канта оказались ископаемым мамонтовым зубом; по зубу требовалось определить мамонта, по «Критикам» определить философию Канта; последующие философии, желая окрылить гигантский остов кантианства, зачастую лишь трепетно бились вокруг этого остова; но философии эти одушевляло живое стремление найти истинный познавательный принцип; попытка преодолеть Канта пошла в двух направлениях; одно направление, преодолевая дуализм, получило свое догматическое развитие у Фихте, Шеллинга, Гегеля; другое определилось в Шопенгауэре и Гартмане. И тут, и там подставляли единство; но это единство оказывалось единством метафизическим; нужно было найти гносеологическое единство или по крайней мере гносеологически разобрать методы образования всевозможных метафизических единств, как бы Мы их ни называли («Я», «дух», «бессознательное»). Фихте подменил кантовский дуализм телеологическим принципом; Шопенгауэр тщетно пытался найти единообразие в волюнтаризме; формой же этого единства оказывалась двойственность: распадение на субъект и объект; субъект оказался для Фихте телеологической нормой, послужив темой для шеллинго-гегелевских вариаций; субъект же, предоставив миру объекта четыре формы закона основания, проваливается у Шопенгауэра в пучину метафизической воли, от чего гносеологический дуализм Канта превращается просто в метафизическую трещину; с волей же у Шопенгауэра происходит просто скандал; она попадает в свое противоположное, оказываясь в мире представлений под формой закона мотивации. В смешении объекта с объективной действительностью кроется одна из неудач шопенгауэровской метафизики.

Единый принцип допустим в теории знания в том случае только тогда, когда самые формы

познания рассматривает он как нисхождение к опыту; степени нисхождения образуют как познавательные категории, так и трансцендентальные формы; всяческое содержание в таком случае выводимо из форм. У Шопенгауэра доля истины заключалась в том признании, которое у него получил мир представляемых объектов; ошибки же вытекали из недостаточного определения субъекта как в отношении к воле, так и в отношении к представлению.

Наоборот, в метафизике Фихте мы усматриваем не самое решение кантовской проблемы, но программу решения. § 4

Причинность, в кантовском смысле, есть познавательный принцип (форма). Связь между этим принципом и иными познавательными принципами нормативна.

Нас озабочивает вопрос, является ли признание познавательной нормы необходимой метафизической предпосылкой теории знания, или же она есть трансцендентальное единство; проще говоря, трансцендентна ли норма? В последнем случае всякая попытка гносеологически преодолеть кантовский дуализм была бы попыткой метафизической; уже в «Критике способностей суждения» мы угадываем у Канта попытку завершить теорию знания метафизикой; ныне мы отчетливо видим, что гносеологическая проблема есть преддверие к новой метафизике; метафизичность самой теории знания заключается в том, что предпосылкой всяческого познания является чисто практический императив; познание должно осуществлять свои цели: оно — целесообразно; в чем же цель познавательной деятельности, направленной к уразумению самое себя? Цель ее заключается в том, чтобы познание предстало нам не как случайный компонент форм деятельности, а как стройный сам в себе замкнутый мир, где норма познания является как единство, а познавательные формы — как средства, определяющие единство познавательной деятельности; существующие отношения между нормой и формами познания практический разум обращает в метафизическую форму целесообразности; этот момент вмешательства практического разума в самую деятельность разума теоретического и является предпосылкой теоретического разума; тут неизбежна гетерономия познавательной деятельности, пока мы стоим у преддверия гносеологической проблемы; но как только мы сознаем, что эта проблема — тщетная проблема, пока она не завершится теорией, т. е. систематикой познавательных форм, мы уже понимаем, что систематизирующая норма есть норма практического разума; в этом смысле она уже не предельная форма познания, а запредельная — не трансцендентальная, а трансцендентная; категорический императив познания есть неизбежная предпосылка познания; а этот императив самому познанию предписывает быть познанием целесообразным; долженствование в этом смысле, по Риккерт, есть трансцендентная норма; целесообразность есть метафизическое условие в самой теории познания.

Отсюда ясно, что превращение гносеологии в метафизику совершается в то роковое для нее мгновение, когда мы осознаем, что приносим в самое познание этический момент.

Фихте был прав, выдвинув телеологию; оттого-то его гносеология есть в сущности метафизика; он не показал с достаточной ясностью, что превращение гносеологии в метафизику коренится в сущности гносеологической проблемы, что самая эта проблема есть проблема этическая; возникновение ее как критики методов обусловлено практическим разумом; практический разум вмешивается здесь в науку: не ограничивая свободы развития любой науки, он ограничивает пределы истолкования результатов методического знания; он указывает на то, что без самоограничения смысл человеческой деятельности подменяется бессмыслицей; в процессе ограничения методических познаний практический разум воздвигает критическую философию, в которой он, ограничивая себя, является как разум теоретический.

Смысл такой деятельности практического разума стал нам ясен после изумительных работ

современного философа Генриха Риккерта, в свете которых еще раз по-новому освещается и Кант, и Фихте.

После Риккерта в новом свете предстают нам основные проблемы познания. § 5

Чем должно быть познание?

В зависимости от решения этого вопроса находится вопрос о ценности познания.

Но прежде всего, что есть познание?

В ответ перед нами вырастает существующее познание в ряде методических серий, не сведенных друг к другу.

Существующее познание открывается перед нами в рядах знаний.

Существующего познания в этом смысле и вовсе не существует. Нет познания — есть знания; но знания не познания; если бы они и были познаниями, то из отдельных познаний познание не сложится вовсе. Сумма познаний еще не познание в нашем смысле.

Существующее познание (или знание) есть познание не должное; оно определяется характером механических функций, выполняемых методами существующих знаний.

Должное познание определяется императивами практического разума; оно должно быть в этом смысле и ценным; вопрос о ценности познания должно выдвинуть независимо от того, осуществляется ли эта ценность в данных рядах знания.

Ценность познания определяет нормы истинного познания. Истинное познание, определяющее и осуществляющее свои цели, не может дробиться методическими рядами; эти ряды при посредстве трансцендентальных нормируемых принципов должны стать в подчиненное отношение к познавательным ценностям; ценным является нам все то, что диктует нам практический разум.

Совокупность должных норм, целесообразно расположенных, всецело очерчивает предмет истинного познания.

Истинное познание, по Риккерту, есть познание должного и ценного.

Существует ли истинное познание?

Существующее познание определяется методическими рядами; эти ряды оформливают материал познания. Совершенство методического ряда определяется его объективностью, т. е. независимостью от чувственных влияний и волевых импульсов нашей природы. Материал, подлежащий введению в методический ряд, и является объектом методического познания. Объекты предполагаются данными независимо от нашей познавательной способности, которая сама есть данность в данностях; между тем законы ее диктуют нам определенные способы отношений к действительности.

Прежде чем отождествлять законы познавательной деятельности с нормами истинного познания, следует решить, должно ли делать такое отождествление. И поскольку направление нормативного познания определяется его ценностью, постольку ценность познания не может отождествляться с его объектом; и поскольку объектом познания является познавательная деятельность, постольку ценность познания не в познавательной деятельности; что-то иное определяет эту ценность; это иное, будучи ценностью для познания, само по себе за пределом познания. Суждение Риккерта «истинное есть ценное» есть в таком смысле или суждение синтетическое, или «ценное» является субъектом суждения; «истинность» в том смысле лишь предикат ценности. Ценность не может отождествляться и с кантовской «вещью

в себе»; «вещь в себе» еще не есть предмет истинного познания.

Объективная эмпирическая действительность возникает благодаря способу введения предполагаемого материала в методический ряд. Так возникают объекты познания (вещи в себе); но они не могут определять нормы познания. А ведь эти-то нормы и очерчивают область трансцендентной ценности; эта ценность неопределима познанием; наоборот: она-то познание и определяет; само образование понятия о ценности невозможно; ведь познавательная деятельность образовала бы это понятие; между тем ценность образует познание; никакое гносеологическое понятие не определит ценность никак; между тем гносеологические понятия суть пределы образования понятий психологических; понятия, образованные из действительности, насквозь психологичны; самый класс гносеологических понятий получается из употребления этих понятий в некотором ином, в действительности невообразимом смысле; психологические понятия становятся эмблемами некоторых иных, невообразимых понятий, конечно, понятие о ценности не может стать понятием психологическим в обычно принятом смысле; но оно и не понятие гносеологическое; оно как бы эмблема эмблемы; или обратно: долженствование есть эмблема ценности; класс понятий о ценном, не будучи ни гносеологическим, ни психологическим, относится к классу символических понятий. В каком же смысле можем мы понимать символическое понятие «ценность» в пределах познавательных терминов? Как абсолютный предел построения гносеологических и метафизических понятий. Всякое иное предельное понятие (вещь в себе, я, дух, воля, гносеологический субъект познания) теоретически сводимо к понятию о ценности; самое же это понятие ни к какому понятию несводимо; между тем мы образуем это понятие, подчиняясь велению практического разума. И если мы образуем суждение «ценность есть символ», мы этим хотим сказать, что 1) символ в этом смысле есть последнее предельное понятие, 2) символ есть всегда символ чего-нибудь; это «что-нибудь» может быть взято только из областей, не имеющих прямого отношения к познанию (еще менее к знанию); символ в этом смысле есть соединение чего-либо с чем-либо, т. е. соединение целей познания с чем-то находящимся за пределом познания; мы называем это соединение символом, а не синтезом; и вот почему: существительное слово «символ» происходит от глагола «соединять» (вместе бросаю, соединяю); символ есть результат соединения; существительное «синтез» производимо от глагола «соединять» (?месте полагаю); когда я полагаю разнородное вместе, то еще не предрешено, соединяю ли я вместе положенное; слово «синтез» предполагает скорей механический конгломерат вместе положенного; слово же «символ» указывает более на результат органического соединения чего-либо в чем-либо; пользуясь выражением «органическое соединение», я не забываю, что пользуюсь им в фигуральном смысле: но образность выражения — удел символических понятий; символизм выражений характеризует низины познания; но и на вершинах познания мы прибегаем к понятию образному; определяя истинность познания его ценностью, мы пользуемся представлением о ценности как о чем-то нам ведомом изнутри; между тем данные нашего переживаемого опыта уже не поддаются психологическому анализу, потому что к ним мы обращаемся, давно оставив за собой психологический метод; там, где имеют силу символические понятия, ни психология как наука, ни теория знания не имеют силы; та я другая дисциплина упираются в класс символических понятий, как в тупик.

Выше мы указываем на то, что самый взгляд на мировоззрение приобретает в наши дни неожиданную форму; теперь станет понятным, если мы выскажемся в том смысле, что теоретического мировоззрения и не может существовать; выше видели мы, что наука его не дает; теоретическая философия вопрос о мировоззрении подменяет вопросом о формах и нормах познавательной деятельности; она ответит, пожалуй, на вопрос, как нам строить мировоззрения; но в этом вопросе самый смысл мировоззрения пропадает, — тем более что способы построения различных мировоззрений теоретический разум отделит от догматов мировоззрения; мировоззрение в таком виде является нам не живым импульсом к деятельности, но мертвым принципом; на вопрос о том, как мне понимать смысл моего существования, теоретическая философия ответит: если понимать смысл так-то и так-то



(всегда условно), то возможны такие-то методы построений. Алчущему смысла вместо хлеба теоретическая философия подает камень.

Но если смысл определить ценностью, то падают твердыни теоретической философии; мировоззрение становится творчеством; философские системы приобретают символический смысл; в познавательных терминах символизируют они представление о ценности и смысле жизни; нечего в них искать теоретической значимости; теоретическая значимость остается только за гносеологией; сама же теория знания в своей метафизической форме есть ликвидация твердынь чистого разума; в результате такой ликвидации мировоззрение как теория переходит в творчество. § 6

Критическому отношению к проблеме ценности и объектам познания обыкновенно предшествует догматическое принятие понятия познания; оно часто не в состоянии быть основой классификации норм и форм; самоуверенная узость в установлении границ познания — следствие такого догматизма: агностицизм, релятивизм, скептицизм, гостеприимно принимаемые наукой (так сказать, с черного хода), проникают в парадные чертоги познания; некоторые талантливые ученые тогда прибегают к уловке; они указывают на существование познаний, не совпадающих друг с другом ни в одном пункте; так, например, Гаральд Геффдинг указывает на характерное различие статического познания (научные формы) от динамического (религиозные символы переживаний), в зависимости от того, подводим ли мы содержание знания к условным понятиям науки или условным образам (символам) переживания; почему бы не назвать динамическое познание Геффдинга «непознаванием»? Называя «непознавание» познанием, мы воскрешаем лишь учение о двойной истине. К чему такой схоластический ритуфель?

Основная проблема познания в строгом разграничении познавательной ценности от объекта; объективное познание ведет к признанию некоторого материала познания (вещи в себе), независимого от воспринимающей способности; материал познания уже рассматривался в истории философии как объект; если это так, то познавательная способность, не могущая всецело ввести в поле своего зрения данного ей материала (в противном случае объект не был бы «вещью в себе»), сама становится в зависимость от материала познания; она есть вывод из этого материала, его продукт; так возникает серия метафизических воззрений, удобно сплетающая свои послышки с послылками «научных мировоззрений»: в зависимости от расположения материала возникает материализм, эмпиризм, позитивизм, скептицизм.

С другой стороны, объективное познание отделяется от объекта; познавательная способность признается данной с одной стороны, объект познания — с другой; всякая зависимость между познанием и объектом признается преждевременной; так возникает критическая проблема у некоторых кантианцев; но выведение опыта из его предпосылок лишает объект познания всякой предметной значимости: содержание выводится из формы; и подобно тому как научный детерминизм лишает познание всякой самостоятельности, выводя его из простых, объективно данных движений, трансцендентализм лишает объект всяких признаков, оставляя за ним право быть непознаваемой «вещью в себе», отрицательно мыслимой, как предельное понятие. Еще шаг в критической философии — и объект познания, вещь в себе, оказывается только мыслимым понятием; так улетучивается в пустоту объективно данный материал познания; изучение законов образования понятий является в то же время изучением законов объективного бытия; бытие становится формой мысли; обоснование этого положения в современной теоретической мысли принадлежит Риккерт. Бытие, по Риккерт, есть форма экзистенциального суждения; истина суждения вовсе не в его бытии, не в совпадении его с предметом; истина суждения есть норма практического разума, предопределяющая и строящая мир объекта; объект есть продукт Познавательного творчества; этот вывод делаем мы, и мы не можем его не сделать, иначе стройное построение Риккерта обрушивается в пустоту. Познавательная ценность не может становиться продуктом познавательного процесса; наоборот: познавательный процесс исходит из этой Ценности; познавательная ценность не заключается в процессе познания, так

же как ценность познания не заключается в его объекте. Познавательная ценность заключается в творчестве идей-образов, опознание которых образует самую объективную действительность; познавательная ценность — в творческом процессе символизации.

Вот тут-то обнаруживается связь между крайним выводом теоретической мысли и лозунгами современных новаторов символистов, выставивших на своем знамени примат творчества над познанием; вот тут-то и открывается плодотворная почва для обоснования символизма. Художник и философ, встретившись завтра, одинаково спросят друг друга: «Куда мы идем? Какие ослепительные горизонты нам светят? Как измерить глубину бездны, развернувшейся под ногами?» И оба согласятся, что пути их отныне — вместе. Отныне художник не может не сознавать, какая провиденциальная тайна заключена в его творчестве; в творческом служении он подчиняется велениям не им созданного долга; он не может не знать, каково обоснование этого творчества в теоретической философии; теоретическая философия через метафизику все более и более переходит в теорию творчества; искомая нашей эпохой теория творчества была бы в сущности теорией символизма.

Художник и философ, встретившись в поступательном пути своего развития, уже завтра не разойдутся вовсе; оба знают, что им не идти обратно. Куда возвратятся они? В мир эмпирической действительности? Но такого мира не существует ныне; существуют многие методы знания, выводящие мир из неделимых частиц, сил, ионов и т. д. Но все эти частицы, силы и ионы с необходимостью предстают нам как продукты познавательной деятельности; сама же деятельность — продукт ценности. А в чем ценность? Она не в субъекте, и она не в объекте; она — в жизненном творчестве. Но вместе с тем нам открывается, что единая символическая жизнь (мир ценного) не разгадана вовсе, являясь нам во всей простоте, прелести и многообразии, будучи альфой и омегой всякой теории; она — символ некоей тайны; приближение к этой тайне есть все возрастающее, кипящее творческое стремление, которое несет нас, как бы восставших из пепла фениксов, над космической пылью пространств и времен; все теории обрываются под ногами; вся действительность пролетает, как сон; и только в творчестве остается реальность, ценность и смысл жизни.

Тут возвращаемся мы к деятельности, к этому символическому, т. е. познанием нераскрываемому единству; от объективного данного нам бытия мы взлетаем на кряжи познания, где бытие лишь познанию снится, и оттуда опять взлетаем мы к символическому единству; тогда мы начинаем понимать, что и познание — сон этого единства; во сне просыпаемся мы ко сну; сон за сном срывается с наших глаз; смысл сменяется смыслом; и все-таки — мы во сне; и мы не знаем бодрствующих, пока не сознаем, что самый процесс пробуждения от сна ко сну и есть деятельность, но деятельность творческая; что-то в нас творит свои сны; и потом их преодолевает; то, что творит наши сны, называем мы ценностью; но эта ценность — символ; то, что творится в снах, называем мы действительностями; все действительности эти и красочны, и богаты; но законы действительностей — одни; действительности, воспринятые в законах, являют нам образ объективной действительности; но это так, пока мы вне деятельности; деятельность (понятая как творчество) в мире данном воздвигает лестницу действительностей; и по этой лестнице мы идем; каждая новая ступень есть символизация ценности; если мы ниже этой ступени, она — зов и стремление к дальнему, если мы достигли ее, она — действительность; если мы ее превзошли — она кажется мертвой природой.

Возвращаясь к деятельности, мы узнаем ту самую действительность, от которой уплыли когда-то по морю познания, теперь мы опять к ней вернулись — вернулись на родину; на родине отныне мы пребываем вовеки, потому — что все ступени действительностей — только неисчерпаемое богатство родины нашей, цветы и плоды древа жизни; родина наша — когда-то потерянный и возвращенный рай; небо познания, как и земля жизни, отныне — твердь, в которой земля и небо смешиваются в единстве; и потому-то прав Ницше, призывая нас оставаться верными земле; земля здесь — символическая земля Адама Кадмона; герметическая мудрость недаром определяет символический состав этой земли: в нее входит

Луна, Солнце, Венера, Юпитер;{2} ее образует Зодиак; сам человек оказывается Адамом Кадмоном; деятельность недаром заставляет нас видеть мистику в жизни, где странствование за исканием смысла уподобляется искусам неопита, подвергаемого опасностям смерти в земле, в воде и в огне{3}; смысл — в деятельности; деятельность неразложима, цельна, свободна и всемогуща; чистое познание, прикасаясь к деятельности, наделяет ее терминологической значимостью; термины чистого знания и познания — только символы деятельности; но когда в терминах этих мы подходим к деятельности, мы можем говорить о ней лишь в символических образах; она сама — живой образ, неразложимый в термине; но мы мыслим в терминах; и потому-то наши слова о деятельности — только символ.

Сама трагедия нашего познания есть искус и преддверие к мистике жизни; сначала ищем мы смысла жизни в терминах знания; и этот смысл от нас ускользает; потом ищем мы этого смысла познанием; и его не оказывается вовсе; тогда вопрошаем мы познание, в чем смысл этого познания. И смысл открывается вне познания; самопознание оказывается одной из сторон деятельности; и смысл и ценность деятельности этой в деятельности; если бы мы применили к деятельности условную форму метафизического мышления и спросили: «Что есть объект деятельности?» — деятельность наша ответила бы нам: «Он — это ты»; если бы мы спросили, что есть субъект этой деятельности, то единство нашей деятельности, открывающееся в нас, нам ответило бы: «Я — это ты»; мы идем от себя, как ничтожной песчинки бытия, к себе, как Адаму Кадмону, как к вселенной, где я, ты, он — одно, где отец, мать и сын — одно, по слову священной книги «Дзиан»: «Потому что отец, мать и сын стали опять одним» (1-й станс). И это одно — символ нераскрывающейся тайны.

Преодоление тайны — в деятельном пути; на пути просвечивает завеса тайны семицветным светом.

И потому-то близки теперь нам древние слова мудрости: «Ищи путь, отступая все более внутрь; ищи путь, выступая смело наружу. Не ищи его на одной определенной дороге... Достигнуть пути нельзя одной только праведностью, или одним религиозным созерцанием, или горячим стремлением вперед... Ищи путь, пробуя всякие испытания, чтобы понять рост и значение индивидуальности». § 7

Современная теория знания претерпевает кризис; она уже осознала себя метафизикой; более того: современная теория знания должна исчезнуть или стать теорией творчества.

В свете этого кризиса, в свете искания новых путей философского мышления художники, философы и ученые одинаково озабочены пересмотром отношений, существующих между знанием, верой, познанием, творчеством; всех одинаково кровно касаются эти вопросы.

Связь, устанавливающая и нормирующая эти отношения, не может соподчинение религии, науки и искусства превратить в подчинение; между тем наивное мышление именно так и поступало, и поступает; в результате — ряд естественных заблуждений; заблуждения эти кристаллизованы в многообразных религиозных и философских концепциях; но мы видим теперь всю глубину оснований, на которых эти заблуждения возникали.

Необходимость целесообразности в расположении познавательных принципов друг относительно друга наивное мышление подменяет и биологической, и метафизической телеологией; тут одинаково грешат и Аристотель, и Фихте; целесообразность переносится в действительность; так норма познания становится объектом; и возникает учение об идеях как объективных сущностях, независимых от принципа нашего восприятия действительности; еще шаг, и наивное сознание наделяет эти сущности индивидуальными свойствами нашей природы; или сущности эти становятся носителями физических сил; так образуется мир богов; так телеология превращается в онтологию и космологию.

Искони предмет познания символизировался живым, вечно сущим началом — божеством; а продуктом познания оказывался мир, покрывалом своим занавешивающий бога; предмет познания становился причиной, продукт — действием этой причины; оборачивая причинность, приходили к телеологии: мир становился средством вернуться к божеству.

Но поскольку откровение божества совершается в нас и для нас, постольку условием возвращения к божеству признавалось углубление и очищение личности; отсюда необходимо нравственный оттенок последующих религий; мифологический момент в религии все более и более заменяется мистическим; так «Веды», в классификации Дейссена, переходят в «Веданты», завершаясь «Упанишадами», т. е. собранием правил жизни пустынножителя; еще шаг, и божество отождествляется с нами; Бог — это я, освобожденный от покрывала Майи; здесь адепт становился «Анупадакой», т. е. безначальным (оторванным от рабства), безмирным; в этом пункте обоснованием мистицизма является метафизика; метафизика Шопенгауэра, например, является теоретическим преддверием к «Веданте»; отношение между «я» и «не-я» многократно обсуждается в метафизике; «я» частью отождествляется с субъектом, «не-я» — с объектом.

Греческая философия многократно обсуждала в наивных терминах противоположение между ценностью и миром бытия в школе элейцев — Платона и неоплатоников; у Парменида и Зенона этой ценностью является божественное единство бытия; и здесь телеология подменяется онтологией у элейцев и космологией у физиков.

Зависимость познавательной способности от объекта преломляется разнообразно то в религиозно-мистических учениях милетцев, то в текучем вихре Гераклита, то в механике Эмпедокла, Анаксагора и Демокрита; объект становится первоначалом и бытия, и познания: огонь, воздух, вода являются этим первоначалом; физика тут соединяется с мистикой в теософию и натурфилософию, воскресая позднее даже у Шеллинга; магия, астрология, алхимия предполагают единство познания и бытия. В «беспредельном» Анаксимандра еще неразрывно сливается метафизика познания с космологическим освещением его как первоначала; первоначало здесь не столько принцип логический, сколько образ хаоса, породившего богов и людей; и как ни странно, в наши дни философия беспредельного воскресает по-новому в Гартмане, как воскресает в Ницше — Гераклит.

Противоположение между вечной сменой явлений (миром бытия) и неподвижной сущностью (предметом познания) совмещается в пифагорейском числе, которое одновременно и мера вещей, и мера гармонии мира; противоположение продукта познания его предмету — философский нерв всей религии Греции: оно — и в ее исторической эволюции (в борьбе хтонических божеств с олимпийскими), и в примирении этой борьбы трагедией-мистерией.

С другой стороны, названное противоположение отразилось в понимании ценности как этической нормы, а бытия как природного закона; в подчинении бытия норме суть сократовского учения, целесообразное приведение познавательных форм к познавательной норме наделило формы самостоятельным бытием (Платон); мир бытия, поддерживаемый идеями, вот живой образ платонизма; бытие идей, отделяя их от познающего, замыкается в непознаваемом мире объекта (вещь в себе) или отождествляется с объективной действительностью; первое решение платоновского вопроса подчиняет этот вопрос вопросу религиозному; второе решение выдвигает значение эмпирических знаний: Платон воскресает в Аристотеле.

В настоящее время мы видим всю красоту и всю прелесть этих высоких заблуждений; сила их не в решении познавательных проблем, а в творческом созидании; все эти системы для нас — способы символизировать мир ценного. И потому-то мы свободно читаем символический жаргон этих философов; и потому-то мы свободно свертываем во все закоулки познания, не боясь потеряться. Ведь с нами слова мудрости: «Ищи путь, отступая все более внутрь; ищи путь, выступая смело наружу». Мы ищем в этих системах деятельного эзотеризма и помним,

что внешность философии, ее объективная значимость есть только видимый ее покров, обоснование — в умении приоткрыть, показать; всякий же вывод, преподносимый нам в виде догмата, пустая сама по себе оболочка ценного; мы должны смотреть не на вывод, а мимо вывода, сквозь вывод; чем формальнее он, тем драгоценнее; содержательность вывода в теоретической философии является нам как его нечистота: сквозь запачканное стекло ничего не увидим; мы должны протереть стекло, через которое смотрим; и потому-то в теории знания, где выводы формальны, а потому и чисты, мы убеждаемся в полноте и богатстве того, что открывается за теорией; не давит теория знания — освобождает от философии; после нее — только творчество, только путь, только свобода. § 8

Знаменательны итоги наших исканий чистого смысла на путях знания; отыскивая смысл, мы проходим определенные зоны познаний, как бы ряд плоскостей, расположенных одна над другою; каждая плоскость разворачивает перед нами путь бесконечных исканий, пока не осознаем мы, что в ней не открывается смысл; мы как бы выдавливаем смысл из каждой плоскости, переносим его на следующую; но и там его не находим; такими зонами восхождений в настоящее время перед нами являются следующие дисциплины: естествознание, психология, теория знания, метафизика, этика; пять ступеней проходим мы снизу вверх; и едва мы вступаем на каждую из ступеней, смысл наших исканий переносится в следующую; пять основных методических групп оказываются пустыми. Вот перед нами картина природы, влияющая на нас. Мы хотим отыскать ее смысл; и наука разлагает ее на ряд объективно данных частичек; далее эти частицы дробятся на атомы, ионы; далее, и картина природы уже для нас эфирное марево; далее это силы; далее картина природы — продукт работы (шула шарира {4}); и мы останавливаемся; и смысл окончательно нас покидает; внутренние чувства (линга шарира{5}) остаются для нас критерием наших суждений о том, что мы видим: тогда сознаем, что уже стоим на следующей ступени; а когда мы узнаем, что и внутренние чувства подчинены формальным условиям времени, мы поймем, что содержание нас пленившей картины — результат известным образом сложившихся познавательных форм; безличное рассуждающее сознание по всеобщим и необходимым законам предопределило условия опыта так, что в результате получили мы представление о картине природы. Мы сознаем, что уже опять перед нами новая плоскость; но и отсюда выдавливается смысл; рассуждающее сознание предопределено долженствованием (прана{6}); долженствование есть и норма теоретического, и норма практического разумов (манас{7}); когда же познаем мы, что ценность познания вне познания и что самая эта ценность есть символ, осуществляющийся в деятельности, образ которой, в свою очередь, символичен, мы начинаем понимать, что в соединении познания с чем-то вся сила; древняя мудрость нас учит, что любовь есть символ этого соединения{8}; древняя мудрость называет эту зону пути особым термином (buddhi [Buddhi в Тайной Доктрине есть оболочка Атмы, а Buddha — увенчанный этим знанием; B?dha — внутреннее понимание этого знания. B?dhi — название транса, во время которого мы достигаем высшего понимания. ]). Чистый смысл выдавливается из познавательного ряда, создав пирамиду из методов, трансцендентальных форм, категории и нормы; пирамида познаний, основание которой есть мир, оказывается или висящей в пустоте, или соединенной в вершине своей символическим, запредельным единством; и только в раскрытии этого единства мы приближаемся к смыслу; это единство — не норма познания; символическое единство (ценность) есть как бы норма самой нормы; единая норма оказывается еще глубже, чем то мы видим в метафизике теории знания; но ее раскрытие — в творческой деятельности.

Так невольно в теории знания совершается перелом; она должна стать теорией ценностей; для этого она должна описать и систематизировать проявленные ценности; так невольно приходим мы к изучению творческих памятников со стороны их формы, содержания и взаимной связи. Но и тут встречает нас лестница восхождений; останавливаясь на искусстве, мы видим, что все в нем — одна форма; смысл искусства точно так же выдавливается из собственной сферы; он оказывается смыслом религиозным [Подробно этот вопрос разобран в статье «Смысл искусства»].

Рассматривая искусства с точки зрения материала его образующего, мы устанавливаем в творческом процессе лишь закон сохранения энергии и закон сопротивления материала; мир искусств явится перед нами как продукт энергетического процесса, где творчество — столкновение потенциальных энергий (художника и грубого вещества), переходящих в энергии кинетические.

Рассматривая искусства с точки зрения чувств, возбуждаемых нами, классифицируя образы искусств, мы не найдем никаких подлинных принципов классификации, кроме элементов пространственности и временности. Мы узнаем, что образы искусств стремятся к гармонии, а гармония есть музыкальный принцип, подчиненный мелодии; далее узнаем мы, что музыка, искусство чистого движения, подчинена времени, а время — форма внутренних интуиции [См. статью мою «Формы искусства». ], мы ничего не узнаем на этом пути.

Систематика форм подчинит искусство гносеологическим принципам; но и эти принципы predeterminedены метафизикой; и мы обратимся к образам, возникающим в искусствах, с точки зрения проявления в них единства; и вершины художественного творчества явят нам совершенные образы человечества, повлекут нас к вершинам долга.

Но самая метафизика переходит в теорию ценностей; ценность символизуется живой, индивидуальной деятельностью; и эмблемами ценности в искусстве окажутся образы сверхчеловеков и богов. Такова Беатриче у Данте, таковы образы Христа, Будды; искусство переходит здесь в мифологию и религию; в центре искусства должен стать живой образ Логоса, т. е. Лик.

Классификация Ликов венчала бы систематику искусств; но тут встречается нас новый вопрос: что есть Лик? Лик есть человеческий образ, ставший эмблемой нормы. Эстетика здесь является нам как бы этикой; мы встречаемся с гетерономией творчества, точно так же как лестница познаний привела нас к признанию гетерономии познания; определяя ценность познания, мы принуждены основополагать его в творчестве; определяя ценность творчества, мы основополагаем его в познании; формальная этика оказывается непереступаемой границей между познанием и творчеством; нам понятна обусловленность познания этической нормой; нам понятна такая же обусловленность творчества. Нам непонятно только одно: как совмещается в этической норме и норма познания, и надындивидуальный предмет эстетического познания; пирамида познаний, как и пирамида творчеств, разделяется этикой; норма этических принципов есть трансцендентальная норма; содержание этих принципов — наша жизнь; если мы не превратим норму в идеал, т. е. в трансцендентное существо, адекватное норме, этическая жизнь окажется целесообразностью без цели. Превращение же нормы в существо и явит нам символический Лик этой нормы; при таком превращении быстро соскальзываем мы в религию и эстетику; между тем предел религиозно-эстетического творчества совершенно обратным путем заставляет нас основополагать самый Лик в норме; основополагая так, мы соскальзываем в этику, т. е. в ту же целесообразность без цели; отыскивая далее «Standpunkt», мы видим, что решение этой проблемы невозможно без критики самой проблемы познанием; и этическая норма ставится в зависимость от познавательных норм; мы соскальзываем обратно в познание; словом, мы в новом цикле противоречий.

И на этот раз противоречие, по-видимому, безысходно; сущность познания, как и сущность творчества, в их смысле; смысл же отсутствует и тут, и там; или же отыскание смысла и ценности жизни подкидываются: со стороны познания — в творчество, со стороны творчества — в познание; познание и творчество вытаскивают друг друга из одной бездны, в которую тем не менее оба они погружены.

Познание оказывается мертвым познанием; творчество оказывается мертвым творчеством; вселенная становится катакомбой, в которой заключены мы — мумии; и потому-то все выходы в запредельное (со стороны познания — в творчество, со стороны творчества — в

религию) суть фиктивные выходы: наше стремление показывает ряд фокусов, основанных на передержках, чтобы оправдать себя, как стремление живое; тем не менее оно — мертво. Тут вторично и, по-видимому, окончательно оправдывается скептицизм подлинной гносеологии при попытках решить проблемы познания трансцендентной реальностью, оправдывается и нежелание подлинного художника признать за творчеством религиозный примат; художник и гносеолог как будто противятся желанию их обморочить грезами о запредельном; и в этом сказывается здравый инстинкт.

Так ли?

Попытки монистического решения познавательной проблемы увенчивают кантовский дуализм; попытки монистического решения проблемы творчества увенчивают эстетику ее религиозными предпосылками; на обоих путях нас встречают два цельные мирозерцания; но, сталкиваясь уже над преодолеваемым дуализмом, мирозерцания эти приводят нас к новому дуализму, который этика примиряет лишь тем, что усаживается между двумя несоизмеримыми безднами; в сущности, этика не соединяет, а разделяет.

В глубине познавательной бездны встречает нас ряд метафизических единств; в глубине другой бездны ряд универсальных, надындивидуальных Ликов.

Единственно, что остается нам, это параллельно расположить Единства и Лики без всякой возможности их соединить; этой-то параллелью занимались тайные доктрины всех веков; в настоящее время это — области теософии; расположению метафизических единств по степени их запредельности должно соответствовать в теософии расположение центральных символов религии, тоже по степени их запредельности; соответствие часто принимается за синтез; но синтез и здесь оказывается лишь параллелью; если не выдерживается здесь честный дуализм и, соскальзывая в монизм, мы начинаем серию предельных творческих символов выводить из предельных метафизических понятий, то мы впадаем в отжившую ересь религиозного гностицизма; обратно: соскальзывая в монизм, мы самые эти понятия рассматриваем как продукт действенных, сущих символов; тут мы впадаем в ересь магии и теургии; мы говорим в том и другом случае, что такие соскальзывания с пути суть ереси; говоря так, мы вовсе не умаляем значения гностики магии и теургии; наоборот, современное человечество лишь вступает в период, когда проблемы гностицизма, магии и теургии вырастают во всем их значении; мы говорим, что это ереси, лишь потому, что в обоих случаях свертываем мы с прямого пути решения основной проблемы ценности; теософия должна возноситься над гностикой, магией и теургией; но теософия, как таковая, не решает проблемы: у нее нет средств ее решить; честно, открыто должна она смотреть в оба ряда пределов, сознавая, что нет объединяющего эти пределы единства и что она глядит в пустоту.

Высочайшие исторические религии, поднимаясь к вершинам теософии, принимают либо форму гностицизма, переходящего в мистический критицизм, либо форму теургии, граничащей с магией; в первом случае они имеют мужество, отрицая примат творчества, разлагать его орудием ими отрицаемого познания; во втором случае религиозным творчеством пропитывают они (как магия) познание или пытаются разрушить его (как теургия) при помощи тайно действий. Характерно, что буддизм слишком часто принимал оттенок мистического критицизма, а христианство — теургическую форму мистерий в учении о таинствах.

Теософия есть систематика систематик; она — как бы внемирный взгляд на мир и природу человека; она ничего не преобразует, не преодолевает, ее смысл в завершении; она завершает бессмыслицу: систематизирует сумму бессмысленно возникших образов, форм и норм. Существующая теософия является нам то в виде гностических синтезов, то в виде отпрысков когда-то бывших магий, теургии и религиозных систем; действительность ее лишь в том, что она еще не возвысилась до задач истинной теософии; в настоящую эпоху теософия

есть лишь преддверие к серии воскресающих то новых, то старых, в современности еще не окрепших течений; оттого-то скрыт от нас ее страшный, душу леденящий смысл: увенчать в систему драму наших познаний без цены и страданий без смысла; еще она идет к своему царству — туда, где закрываются очи, опускаются руки, останавливается сердце...

Поднявшись по лестнице познаний, мы видим, что лестница эта полна глубочайшей ценности хотя бы уже потому, что она определяет искание этой ценности в другом; но основополагая ценность в другом, мы ничего не видим, кроме творчества, основополагаясь же на вершинах этого творчества, мы быстро соскальзываем по лестнице творчества вниз. И обратно: поднявшись по этой лестнице, мы видим, что она полна глубочайшей ценности хотя бы уже потому, что определяет искание ценности в другом; отыскивая это другое, мы приходим к познанию, и в свою очередь оказываемся без ценности, подменяя проблемы познания, т. е. идя в обратном порядке от познания к знанию; так вертимся мы в роковом колесе: обе лестницы сохраняют свою силу и ценность лишь в том случае, если они — продукты ценности: какая-то ценность должна их объединить; но в условиях познания нет начала, объединяющего оба ряда, как и в условиях творчества не оказывается такого начала; это начало — постулат, объединяющий то и что; здесь на высотах, где и познания, и творчества оказываются под нами, мы остаемся в полном уединении и покинутости; от нас зависит принять последнюю эту бессмыслицу, как смерть, или как последний искус; но, помня ряд снов, которые с нас спадали, пока поднимались мы на высоты в деятельности познания и творчества, мы не можем не думать, что тут — искус; самая свобода нашего решения отсутствием каких бы то ни было критериев истинности, долга, ценности заключается в подчинении себя ценности, самый гносис служит нам гарантией того, что постулируемое единство действительно; но у познания нет уже никаких форм, чтобы выразить это единство; и от того-то единство наше — непознаваемый, нерукотворный символ; норма, единство, субъект суть символы этого символа в терминах метафизических; безусловное, бездна, параб-раман суть символы этого символа в терминах мистических доктрин; самое творчество, поднимая нас по лестнице творчеств к высотам теургии, должно было нас зажечь тройственным огнем любви, надежды и веры, чтобы ждять в пустынях бессмыслия действенного нисхождения непознаваемого единства; магия экстаза должна соединиться со льдом гносиса, чтобы постулируемое единство свободным утверждением превратить в самое условие познания и творчества; мы должны принять символ как воплощение; если познание наше еще не замерзло, как лед, творческий экстаз не превратил нас в пламя, а мы уже поднялись к вершинам последнего искусства, живая вода познания затопит тлеющий в нас творческий уголь, а этот уголь превратит воду в пар; в парах и в золе пропадет для нас смысл существования, и единственный ответ, который получим мы здесь, будет таков: «Горе, горе на земле живущим»... Здесь, в последних пустынях бессмыслия совершается в нас над миром и нами воистину Страшный Суд.

Вот куда теперь переместилась искомая ценность; она оказалась вне бытия, вне познания, вне творчества; но это потому, что все, что мы знаем о бытии, еще не ценность; все, что узнаем мы при помощи познания, не ценность вовсе; все, чего добиваемся мы в творчестве, само по себе не имеет ни смысла, ни ценности. Обыденная наша жизнь? Но ее распыляет наука. Пылинки жизни? Но они игра нашего познания. Познание? Но оно — в долге. Долг? Но долг в творчестве. Творческая форма? Но ее ценность — в понимании процесса созидания. Созидание форм? Но оно в созидании себя. Созидание себя? Но оно в превращении себя в образ и подобие богов. Боги? Но они — эмблемы иного. В чем же это иное?

Тут слетают с нас все сившиеся нам сны: бытие, наука, познание, искусство, религия, этика, теософия — пролетает все; все ценно лишь постольку, поскольку нам намекает; мы остаемся в абсолютной пустыне, погружаемся в Нирвану небытия; и по мере нашего погружения безмолвие посылает нам голос: «Это — я».

Единство жизни в процессе нашего в нее погружения; только по мере того, как пересекаем мы зоны познаний и творчеств, несказанная глубина нашей жизни наполняется звуками,



красками, образами.

Перевал, переживаемый человечеством, заключается в том, что бьют ныне часы жизни — познанием, творчеством, бытием — великий свой поддень, когда глубина небосвода освещена солнцем. Солнце взошло: оно давно уже нас ослепляет; познание, творчество, бытие образуют в глазах наших темные свои пятна; ныне познание перед глазами нашими разрывает темные свои пятна: оно говорит нам на своем языке: «Меня и нет вовсе». Творчество ныне перед глазами нашими разрывает темные свои пятна; оно говорит: «Меня и нет вовсе». Обыденная наша жизнь перед глазами нашими разрывает темные свои пятна; она говорит: «Меня и нет вовсе».

От нас зависит решить, есть ли что-либо из того, что есть.

В нашей воле сказать: «Нет ничего.» Но мы — не слепые: мы слышим музыку солнца, стоящего ныне посреди нашей души, видим отражение его в зеркале небосвода; и мы говорим: «Ты — еси». § 9

На высотах познания (А3), как и на высотах творчества (С3), мы принуждены постулировать некоторым единством (В), символами которого являются и метафизические единства (Аз), и единства образов творчества (С3); единство метафизическое не может определяться ни нормой познания, ни познавательной формой, ни формами научных методологий; оно само их определяет; единство творческих форм в свою очередь неопределимо образом Музы, формами символизации, формами образов и их содержаний; но оно выражается «В»; «В» — это символ, определяемый со стороны познания и творчества; наоборот, определяясь посредством «В», познание и творчество — символы этого символа; символ «В» поэтому называем мы воплощением; в более широком смысле символ графически изобразим как треугольник, образованный вершинами познания, творчества и их постулатом (А3ВС3); в центре этого триединства — ценность и смысл жизни; насколько лежит этот символический треугольник смысла и ценности бытия глубже, нежели принято его полагать, показывает приводимый графический чертеж (1). Разберемся же в этом чертеже.

Треугольник А1ВС1 лежит четырьмя этажами выше науки и двумя этажами выше теории знания; это значит, что символ ценности является предпосылкой предпосылки теории знания. Символическое триединство (А1ВС1) венчает собой другой треугольник (А3ВС3), в углах оснований которого находятся гносеология и религиозное творчество; это значит, что ценность деятельности соединяет огонь религиозного творчества и лед гносеологических исследований: теория знания, этика, теология, метафизика, теософия и теургия составляют промежуточные звенья, приводящие нас к теории символизма; из этих промежуточных этапов, ведущих к символу, в настоящее время теория знания, этика и теология наиболее разработаны; построение же гносеологической метафизики единства и теософии — еще впереди, как впереди нас и теургическое творчество; и потому-то теория символизма в настоящее время возможна лишь в проспекте; важно определить теоретическое место метафизики, теософии и теургии относительно теории знания, этики и теологии; только тогда определим мы графическое место ценности относительно упомянутых теорий; теорий ценности при помощи наукоучения, этики и теологии построить нельзя; теория ценности предопределяет эти дисциплины.

Чертеж 1

Треугольник А3ВС3 символизируется тремя треугольниками: А1ВС1, А3А2А'1, С3С2С'1 каждый из последних двух треугольников символизируется в свою очередь двумя треугольниками: А3А2А'1 символизируется АА4А'3 (механика) и А' 1В2С' 1 (бытие); С3С2С'1 символизируется А' 1В2С' 1 (бытие) и С'3С4С (примитивное символическое творчество).

Для первого треугольника это значит, что гносеология посредством форм познания и морали

предопределяет и бытие, и знание, и познание; между гносеологией и бытием возникает ряд познавательных групп: психофизика, описательная психология, общая психология, право, формы быта, техника; это значит, что все эти группы познаний входят в ее компетенцию.

Треугольник религиозного творчества предопределяет как бытие, так и примитивное символическое творчество; промежуточными звеньями являются здесь различные творчества: мифотворчество, идолотворчество, творчества техники, быта, права и форм искусства.

Символическое единство предстает нам сначала как триединство, потом как три триединства: после три триединства повторяются три раза, образуя пирамиду треугольников (триад), выводимых из символического единства.

Линия высоты, пересекая пирамиду до середины верхнего треугольника, графически указывает, на какой ступени деятельности кончается дуализм между познанием и творчеством; теория символизма должна отправляться от единой цельности, а для этого ей необходимо отыскать теоретически место этой цельности, чтобы отсюда уже дедуцировать деятельности, изображенные в виде системы подчиненных и соподчиненных треугольников. Всякий треугольник, изображенный на чертеже и находящийся в вершине, господствует над нижними треугольниками; так: эстетическое творчество господствует над примитивным творчеством символов, мифотворчеством и идолотворчеством; религиозное творчество господствует над всеми этими творчествами, а кроме того, еще над творчествами техники, быта, права, и далее — над бытием. Теургическое творчество имеет силу преобразовать не только все эти деятельности вместе с религией, но оно еще изменяет психологию, технику, бытовую мораль, теологию, этику; чтобы узнать, на какие деятельности простирается власть метафизики, достаточно перечислить деятельности, находящиеся под ней; так, из деятельностей, подчиненных теургии, у метафизики отнимется примитивный символизм, мифотворчество, эстетическое, правовое и религиозное творчества; но к ней прибавится теория знания, гносеология, психология и т. д.; этика, например, видоизменяется в зависимости и от метафизики, и от теургии; потому-то, пока Символ не увенчает пирамиды деятельностей, мы обречены в этике на дуализм; этот дуализм отразится в психологии наших чувств, в технике, в формах быта, в творчестве этих форм; отразится в бытовой морали; отразится в самом переживании и сознании бытия.

Все это мы выводим из нашей диаграммы, которая представляет собой эмблему цельной символической теории. Рассматривая многообразно приведенную диаграмму, мы получим цельное представление о том, как должна быть построена теория символизма. § 10

Единство есть Символ.

На этом положении должны мы остановиться. Как определим мы Символ в метафизических терминах? Метафизическое определение Символа — наша ближайшая задача (графически в символический треугольник входит и метафизическое единство).

Прежде всего символическое единство есть единство того, что называли мы в теории знания содержанием и формой.

Символическое единство есть единство формы и содержания.

Такое определение единства еще условно, как условно самое понятие о Символе.

Следует остановиться на характере условных понятий.

Первоначально мы полагаем, что в понятиях отображается представляемая действительность: истина в таком случае есть совпадение предмета с представлением о нем; условные понятия отличаются от понятий действительных; действительные понятия

совпадают в процессе представливания с самими предметами действительности; условные же понятия не совпадают ни с каким предметом действительности; они тогда являются продуктом бесцельной игры понятий, оторванных от предметов; если это так, условные понятия коренным образом отличаются от понятий действительных; действительные понятия отображают истинное; в условных понятиях такого отображения нет; в этом смысле условные понятия суть понятия ложные; и если понятие о Символе условно, то с образованием класса символических понятий мы удаляемся одинаково и от действительности, и от истины. Мир символов есть мир фикций; всякая символизация есть ложное обозначение предметов, существующих в терминах, которым ничто не соответствует; символизм в этом освещении разлагает мир действительности.

Суждение «единое есть Символ» равнозначно тогда суждению «единое есть то, чего нет»; мы остаемся с текущей множественностью; мы тогда говорим: «Все — течет» (????? ???).

Таковы обычные нападки на символизм; всякие попытки обосновать символизм разобьются об эти простые суждения.

Но это — не так.

Отношение между понятиями условными и действительными есть отношение зависимости, а не противоположения; либо понятия действительные являются классом понятий условных, либо условные понятия являются классом понятий действительных.

Условное понятие не прямо опирается на отображаемый предмет; между этим понятием и предметом лежит ряд переходных понятий; эти понятия — понятия действительные; условные понятия в таком случае суть не прямые действительные понятия; но прямыми действительными понятиями не исчерпываются умственные построения; всякая научная теория с этой точки зрения есть классификация понятий действительных или даже одного рода этих понятий — понятий о действительности; основанием же классификации не может быть понятие о действительности; и если оно располагает понятиями о действительности в известном порядке и в этом смысле является действительным, то, с другой стороны, оно одновременно и условное понятие, потому что в действительности нет предмета, ему соответствующего; если же оно — основа классификации понятий о действительности, то оно понятие истинное; но истинное понятие есть понятие, соответствующее действительному предмету; если же этого предмета нет в действительности, то или истина не есть совпадение предмета с представлением о нем, или предмет не есть предмет действительности, или основа классификации есть понятие ложное.

В таком смысле основой всяческой классификации понятий о действительности является условное понятие.

Далее: мы видели необходимость обработки теорией знания понятий науки; гносеологические понятия не опираются на действительность; наоборот: они — предпосылки самого возникновения процесса представливания действительности; основание научной классификации опирается на предпосылку действительности; более того: теория знания — рычаг, перевертывающий действительность; гносеологическое понятие, будучи понятием условным, предопределяет опыт, организация которого впоследствии рождает класс понятий о действительности; в таком освещении условные понятия для рассуждающего сознания оказываются более действительными, чем понятия о действительности; условные понятия оказываются особого рода классом действительных понятий; или даже более того: понятия, первоначально принятые за действительные, оказываются непрямыми условными понятиями.

В этом освещении понятиями символическими оказываются и общие понятия в науке, и понятия о всеобщем в теории знания; теория знания отвлекается от всяческого психизма; все

же понятия о действительности суть понятия психологические; но в процессе исторического образования понятий все понятия добываются из действительности; в этом смысле все они психологичны; гносеология, пользуясь психологическим понятием («форма», «норма» и т. д.), тем не менее стремится придать этому понятию особое, в психологии не содержащееся значение, пытаясь замаскировать этим значением его психологический смысл; в таком смысле гносеология насквозь условна; необходимость же ее коренится в том, что она предопределяет опытные науки; поэтому условные понятия ее знаменуют то, чего не может содержаться в действительности; условные понятия о действительности суть понятия эмблематические; эти же последние лежат в основе как понятий действительных, так и понятий, которые первоначально называли мы условными; данность нам мира действительности и мира сознания одинаково объединяет действительность и сознание в образ имманентного бытия; понятия эмблематические имеют дело не только с сознанием или с бытием, но и с данностью того и другого в содержаниях; нормативные понятия, опираясь чрез посредство этики на образы ценности и выводя, в свою очередь, методические понятия науки, перекидывают мост между миром образов и миром терминов; эмблема принимает вид аллегории, когда она истолковывает известное единство образов в метафизических терминах; и эмблема становится понятием нормативным, когда она предопределяет известную систему понятий; в том и другом случае она — единство этих систем; в метафизике и этике эмблема становится аллегорией; в теории знания она — норма. Аллегория есть связь в сознательно выбранной и расположенной системе образов; норма есть связь познавательных форм; но мы уже видели, что норма и образ ценности взаимно обусловлены; аллегория есть метафизическое истолкование этого образа; эмблема есть некоторая схема, посредством которой норма становится аллегорией. {9}

Но между образом действительности, понятым как образ ценности, и образным понятием (аллегорией) еще нет единящего начала; образ всей действительности, данный в отвлеченном термине, есть метафизическое понятие; эта действительность, данная в образе ценности, есть явленный Лик мирового единства.

Понятие менее отвлеченное по сравнению с понятием более отвлеченным есть образ; между понятиями существуют степени наглядности; существуют понятия более или менее образные; понятие научное есть один предел в этом ряде; наоборот: я могу систему строгих научных понятий заменить системою понятий более образных, так или иначе облекающих научные понятия; аллегии в этом смысле являются понятиями, приближающимися условные, научные и гносеологические понятия к образам действительности (так, образ хаоса может быть аллегорией дурной бесконечности, сама бесконечность — образ, аллегория числового ряда); аллегорические понятия не возвращают условные понятия науки к понятиям о действительности, из которых в истории генетически сложились эти понятия; наоборот: аллегорические понятия еще более удаляют условные понятия от понятий о действительности; между тем аллегорические понятия суть понятия выводные из группы образов, так или иначе опирающихся на действительность; в этом смысле аллегорические понятия суть не прямые образы, но они, однако, уже не понятия условные; условное понятие соединяет в себе черты данной в понятиях действительности с чертами образов, не всегда данных в действительности; аллегория произвольно соединяет образы действительности в комплекс, не данный в действительности; этот комплекс есть образ новой действительности, отличающейся от данной так, как отличается ценность от бытия; и потому-то преобразование образов действительности (творчество) либо является предпосылкой самой аллегии, либо образным ее выводом; аллегория с одной стороны опирается на познание, с другой стороны опирается на творчество; но творчество не может всецело опираться на познание, как и познание не может всецело опираться на творчество; аллегория сводима к эмблеме; итак, эмблема, т. е. схема, оказывается основой классификации понятий условных, действительных и аллегорических; все три группы понятий суть понятия эмблематические.

Эмблема есть всегда эмблема некоторого единства; вершину классификации

эмблематических понятий должно занять такое понятие, которое самый эмблематизм понятий выводит из единства; это единство само по себе уже не есть эмблема, а то, что побуждает наше понятие строить систему эмблематических понятий; выше мы видели, что таким единством не может быть метафизическое единство; следовательно, самое понятие о метафизическом единстве есть эмблема.

Потому-то самое понятие единства дано в эмблематических терминах; эмблему эмблем, как абсолютный предел для всяческого построения понятий, мы и называем со стороны познания Символом.

В этом смысле мы говорим: «Единство есть Символ».

При этом мы уже лишаемся права как бы то ни было определять единство в терминах науки, психологии, теории знания, метафизики; определение понятия Символа как понятия условного условно: такое определение совершаем мы в терминах условных понятий; понятие о Символе как единстве есть самое условие эмблематизма понятий; понятия же условные и действительные суть подтипы общего типа эмблематических понятий. § 11

Символическое единство есть единство формы и содержания.

Прежде всего мы должны сказать, что такое определение есть определение условное; единство проецируем мы в плоскость метафизики; тут уже видим мы, что объект истинного познания является вместе с тем и познавательным продуктом; познавательные продукты — содержания познаний; субъект познания отождествляется с формой; далее: видим мы и то, что субъект познания надындивидуален; следовательно, продукты субъекта в генетическом развитии индивидуального познания являются объектами этого познания; надындивидуальный субъект проявляется в рассуждающем сознании; вот почему это проявление субъекта как рассуждающего сознания заключается в самоограничении; путем самоограничения продукт надындивидуального субъекта является как объект; мы предносимся сами себе как продукты деятельности; наше развитие заключается в том, чтобы путем превращения продуктов в объекты подняться до надындивидуального сознания (т. е., говоря языком мистиков, в себе самом открыть подлинное «я»); во всяком случае, нравственный императив предписывает нам такое отношение к познанию, обуславливая его, предопределяя форму его нормой; но предопределение возможно лишь в том случае, если оно — целесообразно; чтобы целесообразность была действительной целесообразностью, мы должны предположить, что познание субъекта является нам как Цель, а познание объекта как средство, ведущее к этой цели; но если это так, между субъектом и объектом существует взаимодействие; элементы содержания (средства) носят уже в себе элемент целесообразности (т. е. форму) и обратно. Форма и содержание суть проявления некоего единства. Читатели да простят мне фихте-шеллинговские перепевы; но философия Фихте и Шеллинга, не имея прямого гносеологического смысла, имела смысл глубоко этический; без этих перепевов не обойдется любая метафизика; между тем необходимость такой метафизики — постулат теории знания.

Наоборот, в гносеологии и психологии такое отношение формы к содержанию невозможно; гносеология и психология отправляются от данности; в первом случае предполагается данность материала познания и данность познавательных принципов; во втором случае признается данность физического и психического ряда.

Теория знания конструирует содержания (объекты) из познавательных форм; но тогда форма ее повисает в пустоте; через представление о форме как норме теоретической разум становится практическим, а идея разума превращается в идеал; идеал же есть существо, адекватное идее, т. е. нечто, заключающее форму и содержание в неразложимом единстве. Требование единства ведет к метафизическому определению его как единства, заключающего в себе форму и содержание.

Мы уже знаем условность такого определения; мы знаем и гносеологическую его несостоятельность: но мы знаем еще большую условность того, что называют действительностью научного определения; знаем гносеологическую несостоятельность самой гносеологии; клин вышибаем мы клином; но мы помним, что этот метафизический клин неизбежен, что он определяет искание ценности в другом; и мы его принимаем как эмблему, приближающую нас к Символу.

Так мы понимаем неизбежность метафизической проблемы; мы понимаем и неизбежность для метафизики вращаться все в том же роковом круге противоречий, из которых единственный выход — к понятию о Символе.{10}

Мы видим широковещательность бывших метафизических систем; мы видим последующий крах метафизики; но мы обязаны совершить неприятную для самолюбия разума переправу через метафизику, помня, что узкие врата приводят нас к спасительной свободе. § 12

Символическое единство есть единство ряда познаний в ряде творчеств; но уже при метафизическом определении этого ряда мы раскалываем единство.

Все то же единство венчает лестницу творчеств, являясь нам в образе и подобии человека; вот почему лестница человеческого творчества оканчивается уподоблением человека этому единству; говоря языком религий, творчество ведет нас к богоявлению; мировой Логос принимает Лик человеческий; вершина творчества указывается словами Апокалипсиса: «Побеждающему дам сесть со Мною на престоле Моём, как и Я победил и сел с Отцом на престоле Его». И потому-то, определяя теургию со стороны метафизики, мы скажем, что задача ее — метафизическое единство явить в образе человеческом (в Лике) — слово (принцип) претворить в плоть (в содержание нашей деятельности); на образном языке это значит: Слово претворить в Плоть. Вот как об этом говорит апостол: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». И еще: «О том, что было от начала, что мы слышали, что видели своими очами, что рассматривали, и что осязали руки наши, о Слове жизни».

Лестница творчеств, Символ являя во Плоти, самые метафизические определения подчиняет теургической практике.

Как только мы пытаемся эмблематически представить единство в ряде познаний и в ряде творчеств, оно уже является нам двойственным; самое выражение «Слово, ставшее Плотью» обрекает нас на двойственность; всякое вообще суждение о единстве невозможно; всякое суждение состоит из субъекта и предиката. В суждении «Слово есть Плоть» глагол «есть» оказывается связью: двойственность предполагает единство; и потому-то единство, распадаясь на двойственность, являет первую триаду единства; триадность есть первое определение единства; она символ этого единства; потому-то мы символическое единство и называем Символом, что изображаем его как триаду.

Эта триада (Есть, Слово, Плоть) — Символ. То, что утверждается Символом, есть единство Слова и Плоти; отсюда метафизически понятно, что во всяком суждении мы встречаемся, по Риккерт, с четырьмя элементами: 1) субъектом, 2) предикатом, 3) связью, 4) категорическим императивом (утверждением). Суждение «Слово есть Плоть» в сущности принимает следующую форму: «Да будет Слово — Плотью». Символическое обозначение первоначального единства именно в «Да будет»; а потом уже единство распадается на двойственность: «Слово — Плотью».

Все же суждение есть эмблема как символического единства («Да будет»), так и двойственности («Слово — Плотью»), и тройственности («Слово будет Плотью»), и четверичности («Да: — Слово будет Плотью»); в последнем суждении связь «есть» есть связь между единством («Да») и двойственностью (Слово — Плоть). «Есть» одинаково относимо и к «Да» («Да — есть») и; к «Слово — Плоть» (Слово есть Плоть).{11}

Вот почему со стороны метафизики единства становится понятным, что теория знания Риккерта отмечает три конститутивных формы познания: норму (Да), категорию данности (есть) и трансцендентальную форму (Слово — Плоть); и понятно, почему трансцендентальными формами являются и данные нам формы познания (слово, принцип); и данные нам образы действительностей (плоть). Норма, категория данности и трансцендентальные формы суть только необходимые эмблемы теории знания, в которых символизируются единство, двойственность и тройственность; но это — символы. Вся символика единства, какую встречаем мы у Фихте, была попыткой включить это единство в плоскость метафизики. «Философия тождества» Шеллинга так же поступала с двойственностью; метафизика Гегеля обосновывала тройственность в виде закона диалектического развития; основания метафизик Фихте, Шеллинга, Гегеля понятны; но положения этих систем, как систем только метафизических, обрекли попытки Фихте, Шеллинга и Гегеля на полную неудачу: вместо того, чтобы понять символизм всяческой метафизики, они всяческий символизм, наоборот, выводили из метафизики; последствия такой подмены не могли не оказаться чудовищными в свете науки и в свете творчества.

Точно так же, принимая вершину всякой творческой символизации (Богоявление) за нечто само по себе действительное и утверждая эту новую действительность в мире бытия познанием (тогда как она действительна лишь для творчества), разлагали теургическое единство в норме символизации (религии) и в норме морали; в таком освещении область теургии распалась на область творчества религиозных символов (религию), область утверждения этих символов как догматов (теологию) и область этики; попытки систематизировать первую из этих областей вели к всевозможной серии учений о Софии, душе мира и о прочих эмблемах гностической теософии; вторая область превратилась в споры о «Filioque»; третья область превратилась в учение о нормах поведения. Точно так же неудачи, преследовавшие все виды метафизических единств, разложили метафизику окончательно; и только необходимость ее как связи познавательных форм видоизменила самую метафизику в гносеологию, теорию знания и этику.

Этическая деятельность оказалась, таким образом, с одной стороны, в зависимости от творчества; она превратилась в вид творчества; с другой стороны, этику могли бы предопределить и познавательные нормы; этику можно рассматривать и как особый вид познания; этику перерезала линия раскола между познанием и творчеством; этика предопределена символическим двуединством.

Символическое триединство в дуализме раскалывается на два триединства: на метафизику и теургию. В области первого триединства познавательный символизм под всеми эмблемами конструировал триадность (бессознательное — воля — представление; или: единство — субъект — объект).

В области второго триединства символизм творчества отображался многообразно: я — ты — он, я — Бог — мир, тело — душа — дух.

Но два триединства, в свою очередь, неминуемо распадаются на новые ряды триединств: метафизика распадается в гносеологии, теории знания и этике; теургическое триединство распадается в религиозной символике, догматике (теологии) и этике.

Гносеология. Здесь имеем мы триединую эмблему (форма познания, содержание познания и норма); у Канта, например, эта эмблема принимает следующий вид: познавательная деятельность; категории, синтетическое единство самосознания.

Теория знания. Здесь эмблема триединства принимает уже иной вид: норма познания, норма поведения, форма морали.

Этика. Здесь эмблема триединства такова: форма морали, содержание морали, норма.

Теология. Здесь триединство принимает вид: содержание морали, норма поведения, норма религиозного творчества (троичность).{12}

Религия. Здесь мы имеем эмблему: содержание морали, форма творческих символизации (вершина искусств), норма творчества (или Дух, Сын, Отец); характерно, что именно в форме творческих символизации происходит совпадение искусства с религией; Аполлон-Мусагет является эмблемой религиозного символа «Сына».

Если мы вернемся теперь к нашему графическому изображению пирамиды эмблем, то мы поймем необходимость символизации верхнего треугольника рядом описанных треугольников; сумма треугольников составляет первый большой треугольник. Большой треугольник есть символ нашего триединства; триединство же есть символ единства. Единство является нам в виде символа; и потому-то, касаясь его в терминах познания или в терминах творчества, мы говорим о нем языком символов; в этом смысле должно понимать суждение: «Единое есть Символ».

Пока не найдем мы области смысла и ценности в пределах этого треугольника, все виды символизации условны; и потому-то мы имеем право говорить им наше «нет».

И когда формы познания, оковав науку со всех сторон, пытаются заковать вместе с ней и свободу нашей деятельности, мы говорим наше «нет» в ответ на все гносеологические трактаты; когда же хотим мы мотивировать это «нет» на языке, доступном гносеологии, мы говорим, что ее завершение в теории знания; когда же норма предпишет целесообразность нашему практическому и теоретическому разуму, мы и этой целесообразности скажем «нет»; и форма отрицания целесообразности есть указание на метафизические предпосылки самой теории знания.

Точно так же отрицаем мы смысл этики, указывая на ее зависимость, с одной стороны, от творчества, с другой стороны, от метафизики.

Точно так же свобода наша отрицает религию и теологию; и когда нам говорят в терминах догматики об Отце, Сыне и Духе, мы трижды отрекаемся от этих имен; мы отрекаемся от имени Отца, потому что Отец в Сыне; мы отрекаемся и от Сына, потому что Он в Духе и Истине; мы отрекаемся и от Духа, потому что Дух — в нас, потому что все содержит в себе Единый Лик, который вечно грядет к нам; в нас и вокруг нас.

Но мы говорим наше «нет» и этому Лику, как говорим мы «нет» всем метафизическим единствам; и тогда остаемся мы в совершенной пустыне, где и совершаем выбор между нашим «Нет» и «Да: есть».

Принявший «Да, есть» получает дар лучом своего зрения видеть область этого «Да» сквозь все низшие треугольники; принявший «Да», сохраняя весь скепсис, начинает понимать, что собственно хочет сказать метафизика при помощи своих условных единств и что хочет сказать творчество, когда оно утверждает: «Побеждающему дам сесть со Мной на престоле Моем, как и Я победил и сел с Отцом на престоле Его». Все виды догматов и все виды дисциплин переливаются тысячецветной радугой; в каждом цвете поет ликующее: «Да, да и да».

Обретая утверждение, я не теряю права отрицать и смеяться над всеми догматами там, где догмат утверждается как ценность; но мой единственный догмат — не догмат познания; и вовсе он не троичность; моим догматом не становится ни «Слово, ставшее плотью», ни «Плоть, ставшая словом и зрением» (многоочитые серафимы). Догмат мой только в одном: «Да, да и да».

Когда я хочу развивать этот догмат, я имею право прибавить: «Да, да, — есть». И далее: измеряя поток времени, над которым я встал, вижу я, что и во времени это — будет; и я



говорю с улыбкой: «Да, да — будет». А когда взором измеряю я далекое прошлое, я вижу предстоящее великолепие окружающей действительности; в настоящем — все тысячелетнее прошлое человечества; оно говорит со мной улыбками окружающих, оно улыбается мне историей, памятниками религий, искусств, мое прошлое; и я отвечаю ему: «Да, да, — было».

Большого мне и не надо.

А что будет, что есть, что было — это уже язык эмблем; на этом языке говорят со мной догматы: я отвечаю им моим «Да».{13}

Как только я поднимусь в области моей радости тайной, дух мой утопает в центре вершины; его окружают стороны треугольника, а линия времени описывает вокруг этого треугольника окружность; бывшее в начале становится будущим, как и будущее становится бывшим в начале: свет ослепительный пронизывает все.

Изображенный выше чертеж принимает тогда иной вид; мы видели, что малый треугольник вершины символизировался большим верхним треугольником, который в свою очередь распадался на два больших нижних, перекрещивающихся углами в «бытии». Верхний треугольник мы описали: в него вошли гносеология, теория знания, этика, теология, религия, метафизика, теургия, теософия; и его увенчала ценность.

В процессе восхождения к ценному обесценивался смысл всего, что не ценность; теперь же вершина становится центром и освещает нам все, что прежде казалось пустым. Мы уже знаем, что в этой области форма и содержание неделимы; оставляя треугольники метафизики и теургии в соединении с треугольником ценности и, вместе с тем, соединяя норму познания с нормой творчества в символическое единство, мы располагаем три нижних треугольника вокруг верхнего.

Эта фигура (см. чертеж 2) знаменательна; в вершинах нового треугольника легли этические нормы; они легли потому, что на чертеже 1 углами своими теософия, теургия и метафизика сошлись в этической норме.

Чертеж 2

Этическая норма есть то общее, с чем мы имеем дело в теургии, теософии, метафизике; поэтому, располагая треугольники согласно нашим правилам (так, чтобы нормы познания и творческих совпали), мы и получаем новый треугольник, вершины которого занимают этические нормы, углы которого составляют метафизика, теософия, теургия, а центр — ценность; полученную эмблему мы называем эмблемой этической{14}; смысл этой эмблемы тот, что этика есть внешнее определение ценности, или, наоборот, ценность есть внутреннее определение этики. То, что одна из вершин этики расширяется внутри треугольника в теургию, указывает на то, что этика есть внешняя форма некоторых по существу творческих деятельностей; и поскольку религия и теургия являются предпосылками самого художественного творчества, постольку эстетическая ценность может принимать и этическую форму.

Если теперь мы обратимся к чертежу 1, то увидим, что на месте теософии находится графическое место этики; помня двойственный характер самой этики (этика как символ познания и этика как символ творчества), мы можем раздвигать этический треугольник и передвигать его вокруг теософии то в область метафизики, то в область теургии; поступая в дальнейшем нашем построении так же, как поступали на чертеже 2, мы получим новый чертеж (см. чертеж 3).

Чертеж 3

Рассматривая полученную эмблему, мы видим, что она образует три треугольника (a1b1c1,

a2b2c2, a3b3c3), взаимно сливающихся в части (a1a2a3); часть «a1a2a3» образует треугольник, в центре которого — ценность. Это означает, что ценность освещает три пути деятельности; деятельность пути познавательного, этического и творческого. Познавательный треугольник (a3b3c3) через посредство метафизики ведет к ценности; в этом смысле можно говорить о метафизической ценности как об одном из видов символизации; точно так же религиозный путь (a2b2c2) посредством теургии приводит к той же ценности; в таком же смысле можно говорить о теургической ценности: теургия — один из способов символизировать ценность; наконец, можно говорить об этической ценности, которая символизируется теософией. Тройственность этого пути символизируется в психологии как тройственность деятельности сознания: ума, чувства, воли; продолжая далее наш эмблематизм, скажем, что ум есть эмблема познания, чувство есть эмблема религии, воля есть эмблема этики. Такое расположение принимают графические треугольники, обозначающие место высших деятельности познания и творчества, если мы представим их в свете объединяющего начала; пристально всматриваясь в чертеж 3, мы начинаем понимать, что в него входят три пары треугольников, перпендикулярно опрокинутых друг к другу; вершина каждого из треугольников опирается в основание опрокинутого; мы говорим тогда, что Символ выражается в символизациях; а символизацией в данном случае является метафизика, теософия, теургия; утверждая Символ в символизациях, мы имеем возможность передвигать графические места символизации (например, теософию) так, чтобы место символизации отчасти совпало с местом Символа; в таком случае мы получим три шестиконечных звезды; нам становится понятным, почему шестиконечная звезда занимала такое важное место среди прочих мистических эмблем, в нашей эмблеме шестиконечная звезда обозначает проявление символического единства в символизациях. Мы видели, что можно говорить о том, что ценность условно выражима в познании, этике и религии.

Если мы теперь отнесемся к теургическому творчеству как к ценности, мы можем так же ориентировать вокруг теургии и под ней лежащие треугольники, как теургию мы ориентировали вокруг ценности. Если бы мы поступили так, мы получили бы чертеж, аналогичный чертежу 3, где теургия оказалась бы вершиной пересечения трех путей творческих: эстетического, этического и творчества бытового; между прочим, в догматике, религиозном творчестве и этике символизировались бы ее ценности. Религиозное творчество оказалось бы нервом творчества эстетического; и далее: ориентируя вокруг эстетики примитивные формы творческих, мы увидели бы, что можно говорить об эстетических ценностях.

Пирамида познаний и творческих (см. чертеж 1) оказалась бы системой всяческих символизации: выражаясь образно, скажем: символическое единство, освещая изнутри все виды деятельности, превращает эти деятельности в ряды ценностей.

Задача теории символизма: во-первых, указать теоретическое место, из которого следует строить систему, во-вторых, вывести из основного понятия о ценности ряд методических ценностей.

Наша задача заключается лишь в том, чтобы наглядно показать, почему теория символизма не может быть построена только из естествознания, или только из психологии, или только из теории знания, права, быта; далее, она не может быть выведена из мифотворчества, эстетики, этики, религии; теория символизма не есть вместе с тем ни метафизика, ни теургия, ни теософия.

Чем же она является? § 13

Под терминологией разумею я несуществующую почти науку о терминах; такая наука должна была бы проследить генетическое развитие терминов (впрочем, терминологией занимался Эйкен; такая наука классифицировала бы их; она знакомила бы нас с правилами употребления терминов; ведь большинство теоретических споров вращается не вокруг

смысла идей, а вокруг смысла, придаваемого идеям терминами. Смена философских систем есть главным образом смена терминологий; термин первоначально ясный с усложнением аппарата понятий затемняется; он требует тогда нового уяснения; Канта читали наши деды; и понимали; а мы, читая «Критики» по многу раз, все еще спорим о терминологическом смысле «вещи в себе». Если бы сущность развития философии не заключалась в терминологии, Наторп не превращал бы Платона в доброго когенианца. Пренебрегая терминологической неясностью, попытаемся понять, что хотел сказать Лейбниц своей «Монадологией».

Вот что говорит Лейбниц: «Монада, о которой мы будем здесь говорить, есть не что иное, как простая субстанция, которая входит в состав сложных; простая, значит — не имеющая частей... А где нет частей, там нет ни протяжения, ни фигуры, и невозможна делимость. Эти-то монады и суть истинные атомы природы, — элементы вещей... Каждая монада необходимо должна быть отлична от другой... Изменения монад исходят из внутреннего начала»...

Не будем обращать внимания на терминологический смысл понятий «субстанция», «атом», «элемент»; вникнем в то, что хотел бы разуместь Лейбниц. Монада — вне протяжения, делимости, частей; очевидно, под монадой Лейбниц разумеет единство. Мы видели, что это единство сводимо к символическому единству; монада есть единство.

С другой стороны, Лейбниц говорит о внутреннем начале монады; если монады суть простейшие индивидуумы, то внутреннее начало каждой монады есть не что иное, как норма ее изменения; если монада имеет внутреннее начало и если она изменяется, то монада тем самым уже не первичная простота: говоря о внутреннем начале монады, мы разумеем и то, что не есть ее внутреннее начало: мы говорим о двойственности. Следовательно, монада Лейбница еще не предел всяческой делимости; есть единство, ее предопределяющее, монады тогда суть индивидуальные комплексы, определяющие внутреннее начало; внутреннее начало монады — символическое единство; его графическое место — в вершине нашей пирамиды; и оно же есть сумма графических треугольников; внутреннее начало монады определимо образно еще так: оно есть макрокосм в микрокосме; и обратно. Внутреннее начало монад определяет монады; монады, определяемые единством, вступают в различные соотношения; внутреннее начало монад, как скоро мы его определяем, требует диадической эмблемы, т. е. оно, оставаясь нормой монадического изменения, является также и нормой отношений двух монад.

Обратимся теперь к чертежу 1. От вершины треугольника идут две линии, графически изображающие монадическое проявление единства; символическое единство проявляется как диада и как триада; каждый из треугольников пирамиды образует триаду; но любая из монад, не нарушая триады, может вступать и в более сложные группы монад; так метафизическое истолкование монады как единой сущности познания указывает на то, что ее стремление — быть в более сложном комплексе; она входит в состав тетрады; этическое истолкование монады как единства этической деятельности определяет ее, как входящую в состав гексады, и т. д.

Но в принятии единства как Символа мы переступаем пределы всяких монадологии; наоборот, понятие о монаде как неделимой сущности выводимо из понятия о Символе.

Суждение «единое есть Символ» — суждение синтетическое; наоборот, суждение «Символ есть единое» — суждение аналитическое: понятие о единстве уже содержится в Символе; точно так же содержится в понятии о Символе понятие о «нечто».

Исходя из понятия о Символе, нам ясны символические воззрения Древних религий: к понятию о Символе приближаются представления индусов о Парабрамане<sup>{15}</sup> как беспричинной причине всего сущего; Парабраман в том и этом, в Авидье и Видье; «то» есть несуществующее; из его эманации возникает Брама; «это» есть «само», «одно» (Символ как

«единое»); оно — не творит (положение символического единства над рядом творчеств) [См. чертеж 1.]; не творящее единство отождествимо с первым Логосом. Из первого Логоса выпадает второй Логос (форма — метафизическое единство, Пуруша) и всяческое содержание (Пракрита); из второго Логоса выпадает третий Логос, отождествимый с нормой познания (Mahat) и с мировой душой. Такую надстройку из трех логосов мы встречаем в учении современных оккультистов.

Поднимаясь по лестнице творчеств, ученик, достойно преодолевший йогу, получал способность внутренне соединяться с Алайей (душой мира), потому что Алайя, будучи изнутри неизменной, меняется в разнообразных зонах бытия; так учит нас Ариосанга; высокоразвитый йог мог пребывать в состоянии Паранишпанны, т. е. в абсолютном совершенстве, тогда душа его называлась Алайей; тогда уже он делался «Анупадака», т. е. безначальным, олицетворяя своим образом явленный в мире Логос.

Как часто мы видим в истории, что символ изображается условными образами; в понятие о нем необходимо вводится образное содержание при помощи средств художественной изобразительности; Символ не может быть дан без символизации; потому-то мы олицетворяем его в образе; образ, олицетворяющий Символ, мы называем символом в более общем смысле этого слова [Для ясности будем обозначать это различие при помощи букв: будем писать это слово в одном случае с большой буквы, в другом случае с маленькой. ]; таким символом, например, является Бог как нечто существующее (про Символ же нельзя сказать ни того, что он существует, ни того, что он не существует, как, например, нельзя этого сказать про норму долженствования: с точки зрения философии Востока, идея вещи может перестать существовать, но она не перестает быть; как согласился бы с этим воззрением Риккерт!).

Действительность, сотворенная Богом, есть действительность символическая; о такой действительности нельзя сказать, что она проявляется в нашей действительности; но о ней можно сказать, что она — есть; о ней нельзя, однако, сказать, что она есть бытие; говоря так, мы долженствование предопределяли бы бытием; теория знания приходит к обратному; но нельзя сказать про символическую действительность и того, что ее — нет; тогда ценность не предопределяла бы долженствование.

Мы должны преодолеть все формы безрелигиозного, но мы должны так же преодолеть все формы религиозного; характер преодоления форм религиозной культуры есть религия *sui generis*; образное выражение этой религии в эсхатологии; религия Символа в этом смысле есть религия конца мира, конца земли, конца истории; христианство поднимается к религии конца в Апокалипсисе. § 14

О символической действительности можно сказать, что она есть «нечто»; в нашем смысле это нечто есть Тао Лао-Дзы.

Гносеологический анализ имманентного бытия (содержания сознания) рисует нам бытие со стороны его конкретной неразложимости: бытие в этом смысле есть нечто индивидуальное, иррациональное; но это вовсе не значит, что оно — бессознательно; конкретность, индивидуальность характеризует и мир действительности, если мы будем смотреть на действительность вне научных методологических форм; в теории знания действительность предопределяется конститутивными формами; такими формами являются, по Риккерт, норма (да), категория (есть) и трансцендентальная форма; но действительность не берется как сущность; «вопрос о сущности „содержания действительности“, — говорит Риккерт, — не есть вопрос, так как действительность не имеет одного содержания».

В этих словах кроется для нас одна важная черта, определяющая характер действительности. Символы определяли мы со стороны метафизики как единство форм и их содержаний; символическое содержание, являя нам разнообразие единого, находится в

противоречии с содержаниями имманентной действительности; эта последняя является новой в каждом индивидуальном комплексе; мир с этой точки зрения есть собрание индивидуальностей; мы называем временную форму индивидуального содержания мгновением; мгновение является нам вовсе не как предел делимости времени, а как совокупность моментов, объединенных индивидуальным единством содержания; это единство протекает пред нами как замкнутый сам в себе мир; погружение в этот мир есть процесс переживания; пережить мгновение — пережить индивидуальный процесс как процесс, замкнутый со всех сторон.

«Кто хочет познакомиться с содержанием, — говорит Риккерт, — не обращая внимания на методологические формы, тот должен попытаться возможно многое пережить». В этих словах кроется еще одна важная черта, определяющая сущность индивидуального содержания: этой сущностью оказывается наше переживание; но, упорядочивая переживания, развертываем мы их в один непрерывный ряд; углубляя индивидуальное переживание, мы видим, что переживание наше проходит ряд ступеней, открывающихся нам в одном индивидуальном комплексе; процесс углубления переживания как бы конденсирует его: переживание становится острее; мы получаем возможность им заражать других; глубина переживаемая сказывается вовне, как сила; индивидуальное переживание становится индивидуально-коллективным (переживания художников, поэтов): индивидуально-коллективное переживание впоследствии может стать и универсальным (переживание христианства). Это потому, что из глубины легче охватываем мы поверхность переживания; потому-то глубина переживания проявляется как его сила. Целые группы индивидуальностей, скользящих по поверхности переживаемого содержания, когда эти поверхности изнутри попадают в сферу воздействия индивидуума, оказываются вовлеченными в индивидуальный процесс; индивидуальное переживание стремится стать универсальным: единство индивидуальных процессов становится символом целого ряда единств; переживание индивидуальное становится как бы нормой для ряда переживаний; такая «переживаемая норма» есть один из видов творческой ценности; индивидуум становится символом ценности; такой индивидуум должен стремиться к своей норме; он пересоздает свою личность; переживаемое мгновение охватывает его жизнь; в прошлом предносится ему образ его самого до переживаемого мгновения; в будущем перед ним некий неведомый Лик, сходящий к нему в душу: пределом переживания становится предел соединения с Ликом; в «я» личном переживается «я» вечное: «Будете, как боги». - говорит книга Бытия.

Мировое вечное «я», с точки зрения теории знания, есть лишь аллегория надиндивидуального субъекта: поэтому религия, рассматриваемая со стороны теории знания, есть переживание в имманентном бытии надиндивидуального; Бог становится символом субъекта.

«Я уже не в мире, а они в мире: но я и Он, — одно» — так скажет тот, кто мгновение превратит в вечность. § 15

Собственно эстетическими переживаниями мы называем такие, формой которых взяты образы из имманентного бытия, и которые осуществлены в некотором вещественном материале; в зависимости от материала перед нами вырастают формы искусств; отношение между формами эстетического творчества и творчества религиозного эквивалентно отношению, существующему между конститутивной и методологической формой; первые (религиозные формы) суть формы индивидуумов; вторые суть всеобщие формы; эстетические и религиозные формы объединяются в мистерии: с одной стороны, в мистерии нас встречает синтез всеобщих форм; с другой стороны, форма переживания в мистерии есть форма индивидуума; форма индивидуума [Индивидуумом Риккерт называет всякий индивидуальный комплекс.] становится индивидуумом здесь в более тесном смысле этого слова, т. е. личностью; между индивидуумом и эстетической формой мы наблюдаем ряд переходов; индивидуум может быть нормой эстетического творчества, как, например, в

греческой скульптуре; далее: в драме предполагается миф, т. е. связь событий, постигающих индивидуума; но эту связь (норму) он носит в себе: индивидуум управляет в том смысле свою судьбу.

Мистерия есть расширенная драма; вместе с тем наша индивидуальная жизнь при попытках определить ее со стороны эстетики есть расширенная мистерия; наконец, такой мистерией является вся история человечества; наша жизнь поэтому есть предмет эстетической символизации; но она же есть предмет символизации религиозной; эстетическая символизация дробит нашу жизнь в формах искусства; символизация религиозная являет данную нам жизнь как неразложимое содержание некоторой формы. Тот и другой способ символизации предопределены творческой нормой.

Символ определим и гносеологически. Тогда он является как норма символизации; символизация в религиозном творчестве связана с поведением индивидуума. Норма символизации есть вместе с тем и норма поведения; вот почему, говоря о Символе условным языком нормативной философии, мы можем построить суждения о нем в трех формулах категорического императива. «Каким образом чистый разум может быть практическим? — спрашивает Кант в „Метафизике нравов“. — Для этого человеческий ум оказывается совершенно бессильным, и всякое усилие и труд найти объяснение ему — бесплодно».

Содержание императива не зависит от его формулировки. Символическое содержание в той же мере есть содержание императива, как и всякое содержание имманентного бытия, потому что содержание последнего в нашем смысле столь же символично; мы не станем касаться того, что в определении практического разума как воли уже кроется гетерономия воли, на что указывает Зиммель; отношение морали Канта к морали Ницше не есть отношение противоположения.

Теургическая символизация сама по себе не знает моральных норм в кантовском смысле, ибо ее норма — Лик Символа. Ее цель — приблизиться к этому Лику, в этом стремлении — мораль теургического творчества; говоря «мораль», я помню, что выражаюсь при помощи эмблем, предопределенных Символом.

Но нормы, осуществляющие теургическое стремление, произвольно совпадают с формами морали, выражаясь в трех кантовских императивах; нормы морали в свободе, а свобода — лишь в Символе; символизация, т. е. связь переживаний в мгновении, выражается в образах (символах); со стороны познания символизация является «причинностью из свободы». Символизация начинает действовать там, где познание переступило все возможные пределы ограничения, т. е. вернулось к самому себе; и в формах знания, и в формах познания, и в нормах практического разума определение свободы — гетерономно; термин «гетерономный», относимый Кантом к воле, мы вправе теперь относить к символизации; символизация опирается на переживание; но переживание восходит к тому же единству, к которому восходит и разум. Гетерономией свободы оказывается ее автономия при попытках определить эту свободу как в терминах практического разума, так и в терминах творчества; и только в Символе дается свобода. Отношение к действительности как к действительности символической дает *taught* свободы; этот *taught* свободы подчиняет норму самому Лику, к которому направлено творчество; понятие о Символе как некотором единстве произвольно связано с пониманием его как принципа всяческой автономии; вот почему эмблема должностования, отнесенная к ценности, становится эмблемой свободы. Вот почему останавливают нас слова одного молодого теоретика символизма: «Символ „я хочу“ превращает в „я должен“, но и „я должен“ превращает в „я хочу“». Выводя все роды познаний как эмблемы ценностей, я вскрываю в познании источник автономного познания; точно так же, понимая все роды творчеств как символы ценностей, мы вскрываем источник автономного творчества.

Символ есть предел всем познавательным, творческим и этическим нормам: Символ есть в

Наши поиски смысла и ценности жизни оказывались тщетными всякий раз, пока мы не догадывались, что в той или иной познавательной сфере они не могут увенчаться успехом; тогда принимались мы искать смысл в следующей сфере; и так же тщетно; лестница наших восхождений росла; все, что оказывалось за нами, оказывалось мертвым; поднимаясь к вершине нашей графической пирамиды, мы убеждались, что вся пирамида знаний — мертва; и только на вершине познаний открывалось, что смысл и ценности нашей деятельности в творчестве жизни. Но когда мы хотим пережить опознанную нами жизнь, мы встречаемся с хаосом, хаос подстигает всякое творчество; желая опереться на образ воплощенного космоса как на Лик, мы видим, что красота этого Лика есть пена на гребне религиозного творчества; обращаясь к религии, мы видим, что она рождается из эстетической потребности; религия — пена на гребне эстетической волны; обращаясь к стихии прекрасного, мы в свою очередь видим, что это прекрасное — пена на гребне темной волны первобытного творчества; первобытное же творчество — пена на гребне хаоса. Стоя на круче сознания и познанием же определяя творчество как нечто, что мы должны пережить, мы видим, что Лики этого творчества — игра солнечных лучей над океаном бушующего хаоса. Мы оказываемся в неизбежности броситься в хаос жизни, если не хотим замерзнуть на ледяных кручах познания; ценность теперь являет нам свой хаотический лик: таково первое наше испытание; если мы его одолеем, если бесстрашно бросимся в воронку крутящегося Мальстрема, мы увидим, что какая-то сила вновь будет нас поднимать: мы увидим, что хаос переживаний — не хаос вовсе: он — космос; музыкальная стихия мира звучит в реве хаотических жизненных волн; она — содержание какой-то силы, заставляющей нас творить прекрасные образы; тогда нам начинает казаться, будто некий образ посещает нас в глубине жизненного водоворота и зовет за собой; если мы последуем за зовущим образом — мы вне опасностей: искус пройден; окончена первая ступень посвящения.

Так начинается восхождение наше в ряде творчества; образ, зовущий нас выше, все выше, каждый раз ускользает, когда мы к нему приближаемся; творческий образ преодолеваем мы творческим рядом, пока не очутимся на вершине теургического творчества: но там образ, зовущий к себе, оказывается лишь нормой: звездное небо оказывается потолком; вторично умираем мы в творчестве, как некогда умирали в познании: творчество оказывается столь же мертвым; тут мы у преддверия второго посвящения.

Выхода нам уже нет: пирамида познаний пройдена, как и пирамида творчества; не на что нам опираться; жизнь мира пронесется пред нами, и мы вспоминаем все, что уже познавали, и все, что творили; от нас зависит, сказать нашему прошлому «да» или «нет». Тут же мы понимаем, что в нашем странствии за смыслом и ценностями символически отразилась жизнь вселенной; в себе самих должны мы найти силу сказать этой жизни наше «да» я «нет».

Если мы говорим наше «нет», мы погибли; если все существо наше, противясь бессмыслице, наперекор «здравому смыслу», убеждающему нас в бессмыслии, произносит «да», перед нами вспыхивает свет последнего утверждения; и мы слышим вечную Осанну вселенной.

Миновал второй искус: мы прошли второе посвящение.

Теперь, оглядываясь назад, за собою мы видим мертвую жизнь; все имена слетели с вещей; все виды творчеств распались в прах, пока мы стояли у преддверия; стоя во храме, мы должны, как первозданный Адам, дать имена вещам; музыкой слов, как Орфей, заставить плясать камни. Стоя в магическом ореоле истинного и ценного, мы созерцаем лишь смерть вокруг этого ореола; перед нами — мертвые вещи. Давая имена дорогим мертвецам, мы воскрешаем их к жизни; свет, брызнувший с верхнего треугольника пирамиды, начинает пронизывать то, что внизу: все, умерщвленное нами в познании и творчестве, вызывается к жизни в Символе.

Теперь, как маги, мы спускаемся вниз по пирамиде, и там, где ступаем мы, возвращается право — познанию быть познанием; возвращается право — творчеству быть творчеством.

Мертвая пирамида становится пирамидой живой; знание жизни, умение воскресить носит в себе посвященный в третью ступень.

Нисходя в область теософии, мы даем ей право устанавливать параллель между эмблемами метафизики и символами творчества; те и другие эмблемы — эмблемы ценного.{16}

Нисходя в область метафизики, мы освещаем все виды метафизических единств; мы требуем лишь одного: метафизическое единство должно правильно выводить норму познания и норму этики, ибо оно — мост, аллегорически соединяющий норму теоретического познания с нормой познания этического; вокруг этих норм и этого единства ориентируем мы метафизику; так рождается в нас уверенность, что возможна некая единая метафизика, предопределяющая как наше познание, так и наше поведение.

Нисходя далее в область гносеологии, мы видим, что символическое единство, дав эмблему этого единства для метафизики, выводит новую эмблему для гносеологии; эмблемой ценности в теории знания становится норма познания, распадаясь то в формах познания, то в формах морали; норма познания в теории знания становится единством, соединяющим теоретический и практический разум. И потому все виды существующих гносеологических построений с точки зрения теории ценностей должны быть ориентированы вокруг схемы, указанной нами в чертеже 1; такую схемой должна служить норма познания, предопределяющая как познавательные категории, так и категории морали.

Нисходя далее в область психологии, мы видим, что символическое единство, дав эмблемы этого единства для метафизики и гносеологии, строит новую эмблему для психологии; эмблема ценности в психологии есть познавательная форма, объединяющая психическое и физическое (внутреннее и внешнее) в понятии об имманентном бытии, психологическое единство распадается на физическое истолкование психических факторов и на внутреннее истолкование физических обнаружений организма; психофизический монизм приближается к нашей психологической схеме, которая, как и все наши схемы, есть триада (форма познания, психическое, физическое); но психофизический монизм есть постулат параллелизма; мы освещаем здесь право психологии стать психофизикой. Все виды психологических построений, с точки зрения теории ценностей, должны быть выведены из единства и ориентированы вокруг психологической схемы.

Нисходя далее в область точной науки, мы видим, что символическое единство, дав эмблемы этого единства для метафизики, гносеологии, психологии, выводит новую эмблему для механики; эмблема ценности в области точных наук есть принцип физического истолкования природы, объединяющий число как схему измерения (времени) с физиологическим процессом жизни; и поэтому схемой точной науки является рассмотрение процессов жизни посредством изменения их во времени в физических (или механических) терминах. Все виды точных наук (ботаника, зоология, физиология) определимы их зависимостью от физических и математических констант.

Каждая эмблема, выведенная из ценности, предстает нам в виде триадической схемы, как то изображено на чертеже 1.

Теория символизма, определив место единства (как Символа), должна дедуцировать из этого единства ряд эмблематических дисциплин; в пределах каждой из дисциплин даются условные выводы относительно смысла и ценности бытия.

Точно так же нисходим мы и по лестнице творчеств и видим, что символическое единство в теургическом творчестве являет Лик самого божества; Символ дает свою эмблему в Лике и Имени Бога Живого; в теургии этот Лик есть эмблема ценности. Сообразно с триадностью



всякой схемы Лик является единством, предопределяющим и норму поведения, и женственную стихию религиозного творчества; эта стихия символизируется в образ Вечной Женственности, Софии или Церкви Небесной; все виды теургического творчества должны быть ориентированы познанием в теургической схеме и рассмотрены в отношении их к символам Софии и Логоса.<sup>{17}</sup> Так видим мы, что со стороны познания имеется возможность говорить о нормах теургического творчества; мы не должны, однако, забывать, что здесь говорим мы на языке эмблем.

Нисходя далее в область религии, мы видим, что символическое единство, дав эмблему этого единства теургии, выводит новую эмблему — и на этот раз эмблему религиозную; этой эмблемой является образ Софии-Премудрости как начала, соединяющего человека к единствам; эмблемой ценности в религии становится церковь как связь верующих (Церковь есть как бы образ Софии Премудрой); но и это единство является нам как двоица, распадаясь на содержание наших моральных переживаний и форму религиозных символизации; все религии могут быть ориентированы в их отношении к религиозному единству; схемой такого ориентирования может служить отношение переживаний и символизации друг к другу и к обуславливающему единству; триадность схемы сама собой рождает представление о тройственном начале божества, где Отцом является единство, Сыном — форма обнаружения единства, а Духом — содержание религиозных форм.

Нисходя далее в область эстетики, мы видим, что символическое единство, дав эмблему свою в теургии и религии, строит новую эмблему для эстетического творчества; определяя это творчество со стороны высшего творчества, мы видим, что религиозный Символ Сына отображается в эстетическом творчестве в образе то Аполлона (форма образа), то Диониса (содержание образа); образ же Софии-Премудрости отражается в виде Музы; отношение Музы к Аполлону в эстетике есть отношение женственной стихии теургического творчества (Софии) к мужскому (Лику Логоса); определяя эмблему эстетического творчества со стороны познания, мы неизбежно дедуцируем эту эмблему как единство форм символизации. Форма символизации есть эмблема ценности в эстетическом творчестве; но она же является как двоица, распадаясь в художественном образе как его форма и как его содержание; единство формы и содержания образа есть схема построений всяких эстетик, эти эстетики мы должны ориентировать вокруг схемы, как вокруг нормы эстетического построения.

Далее, нисходя к содержанию образов, пленяющих нас в искусстве, мы видим, что символическое единство, дав эмблемы свои в теургии, религии и искусстве, новую выводит эмблему для примитивного творчества; содержание образов есть единство мирового хаоса и музыкальной стихии души; оно распадается в двоицу — на дух музыки и на безобразный хаос нас окружающего бытия; образ ложится над бездной хаоса, закрывая его от нас как бы щитом; но содержанием своим он срастается с хаосом; так определимо примитивное творчество со стороны более высокого творчества — эстетического; со стороны же познания оно определимо как закон, управляющий источниками всяческих творчеств; глухие физиологические процессы, управляемые ритмом кровообращения, вызывают в нас стремление к деятельности; и этот темп нашей крови мы переносим на творчество образов. Содержание образа есть эмблема ценности в примитивном символизме.

Так освещаем мы в свете ценности пирамиду воздвигнутых познаний и творчеств; в углах оснований пирамиды ложится хаос и управляющее им число; в числе и в хаосе разорвано бедное наше бытие; и только символическое единство бытию возвращает и ценность, и смысл; преображается бытие — возносится бытие.

Теперь рассмотрим бегло описанную пирамиду эмблем: графическое положение триад в ней предустановлено единством; называя единство именем безусловным, мы превращаем все виды познаний и все виды творчеств в эмблематику чистого смысла; всякий раз, как только в пределах любой триады мы начинаем обосновывать нашу жизнь, мы получаем ряд условных понятий и ряд условных творчеств: но в силу слабости нашего познания условные понятия о

познании и творчестве мы рассматриваем как действительные.

И оттого-то в пределах наших познаний всякий раз единство превращаем мы в Символ.

Первое определение единства есть определение его как Символа. Эмблематика чистого смысла таким образом распадается на три части: в первой части выводится теоретическое место для понятия, которое должно лечь в основу системы эмблем; во второй дедуцируются сами эмблемы, независимо от путей, по которым мы восходили; и только потом уже, в третьей части, мы можем систематизировать все эмблематические места познаний и творческих в любой дисциплине. Мы можем дать систему творческих ценностей в методах механического миропонимания: нетрудно видеть, что теургическое, религиозное, эстетическое и примитивное творчество в пределах механического миропонимания примет вид взаимного превращения различного рода энергий. Мы можем дать систему творческих ценностей в пределах психологии: нетрудно видеть, что мы получим в итоге классификацию и соотношение творческих переживаний. Мы можем дать системе творческих ценностей гносеологическое обоснование: нетрудно видеть, что в итоге получим мы учение о формах и нормах творчества. Мы можем дать систему творческих ценностей в пределах метафизики: нетрудно видеть, что такая система примет вид учения о метафизических сущностях, предопределяющих творчества: таково, например, учение Шопенгауэра об идеях в искусстве. Наконец, мы можем дать систему творческих ценностей, исходя из самого понятия о ценном: нетрудно видеть, что такая система и будет эмблематикой чистого смысла, т. е. теорией символизма.

И обратно.

Мы можем дать систему познавательных ценностей в образах примитивного символизма: нетрудно видеть, что в результате получим мы космологии и онтологии, где метафизика, гносеология, психология и механика примут мифологические образы: такова философия древних греков, например, в школе физиков. Мы можем дать систему познавательных ценностей в образах эстетического творчества; нетрудно видеть, что самые построения метафизики, знания психологии получают свое объяснение как эстетические феномены познания; мир предстанет пред нами как эстетический феномен: такова, например, теория Ницше о культуре Греции как продукте слияния двух творческих сил. Мы можем дать, систему познавательных ценностей в терминах религиозного символизма: нетрудно видеть в итоге нашей работы все виды гностицизма и все виды схоластики: этим гностицизмом окрашен александрийский период греческой культуры; и этой схолистикой полны средние века. Мы можем далее систематизировать познавательные ценности в образах теургического творчества, и вот перед нами — различного рода магии, каббалистика, алхимия, астрология. Мы можем, наконец, дать систему познавательных ценностей, исходя из самого понятия о ценности: нетрудно видеть, что такая система и будет системой символизма.

Теория символизма утверждает все виды ценностей; она только требует строгой ориентировки. Эмблемы ценности в пределах любой триады не должны оспаривать эмблемы все тех же ценностей в пределах каждой из следующих триад; эмблемы же не должны выноситься из пределов схемы. Степень ценностей определяется положением триады относительно основной триады, т. е. верхнего треугольника. § 17

Современная гносеология вплотную подходит к проблемам, решение которых есть точка отправления в построении теории символизма.

В представлении бытия как формы суждения, в утверждении, что любое суждение осуществимо не как истинное, но как должное, в совпадении истины с долженствованием и ценностью мы уже покидаем строгую почву гносеологического анализа; теория знания сближается здесь с метафизикой единства.

Остановимся на характере суждения: «Истинное есть ценное».

Фрейбургская школа философии объединяет этим суждением собственно два суждения:

«Истинное есть должное»,

«Должное есть ценное».

Откуда следует:

«Истинное есть ценное».

Нас озабочивает ряд вопросов, на которые фрейбургская школа не дает ответа.<sup>{18}</sup>

Во-первых, где в приведенном суждении субъект и где предикат? Суждение может быть прочитано и наоборот: ценное есть истинное.

Во-вторых, есть ли приведенное суждение, суждение синтетическое или суждение аналитическое в кантовском смысле, т. е. относится ли сказуемое к подлежащему как нечто, в нем заключающееся, или оно находится вне понятия подлежащего?

В-третьих, если суждение «истинное есть ценное» — суждение аналитическое, то является ли понятие об истинном понятием субъекта, так что предикат уже содержится в нем, или наоборот: является ли понятием предиката ценность, а истина уже выводится из нее? В первом случае ценность есть один из атрибутов истинности; во втором случае истинность есть лишь атрибут ценности.

Наконец, в-четвертых, суждение «истинное есть ценное» может быть составлено и так: «должное есть ценное»; оно же может принять вид: «истинное есть должное». Как относятся друг к другу содержания трех этих суждений? Кроме того, мы знаем, что долженствование есть норма суждений; суждение «истинное есть должное» является суждением, утверждающим самое долженствование; содержанием этого суждения является лишь утверждение нормы всяких иных утверждений. Содержанием данного суждения является самая норма суждений в категории данности; получается странная картина. Некоторый гносеологический *grius* («да») всякой данности подводится под данность («есть»); норма данности становится лишь трансцендентальной формой; категория «есть» не может прилагаться к норме (долженствованию); а она в данном суждении прилагается.

Здесь должны мы заметить, что суждение утверждения самой нормы утверждений не может носить строго гносеологического характера; здесь трансцендентная норма посредством категории данности («есть») необходимо утверждается как нечто существующее: мы можем мыслить трансцендентную норму лишь как метафизическую реальность. Долженствование превращается в этом суждении в метафизическое единство. «Истинное есть должное», независимо от того, где субъект и где предикат суждения, превращается в утверждение существования: истинное — есть, должное — есть. Вот что мы мыслим, когда утверждаем «истинное есть должное». На основании тех же суждений мы должны утверждать и относительно ценности: «ценное — есть». Независимо от характера суждения (аналитическое оно или синтетическое) мы утверждаем его как суждение существования. Отсюда следует крайне важный вывод относительно всяких гносеологических суждений: всякое гносеологическое суждение предстает нашему познанию как суждение метафизическое; особенностью же метафизических суждений является их онтологический характер; признавая онтологическую проблему недоказуемой при помощи теории знания, мы в сущности само наше познание наделяем бытием; познание есть уже онтология.

Первое гносеологическое возражение, которое мне предъявят, будет таково: нормой суждения, утверждающего существование долженствования, останется норма

долженствования. И с гносеологической точки зрения возражатели будут правы; но необходимость утверждать основные гносеологические суждения в метафизической форме является *rigor*ом всякого гносеологического анализа.

Или мы должны отказаться от составления гносеологических суждений, или, составляя эти суждения, мы самые нормы содержания утверждаем в форме содержания сознания.

Изгоняя из слова всяческий психологизм, мы самое слово наделяем *sui generis* бытием; слово становится Логосом; самая логическая деятельность есть *sui generis* онтология; все попытки теории знания отрешиться от всяческого содержания сводятся к тому, что ее формы становятся содержаниями при попытках выразить их членораздельно (т. е. при помощи суждений); тут эмблематика гносеологических понятий особенно бросается нам в глаза. На этом-то основании мы утверждаем теорию знания как метафизику, т. е. признаем онтологический ее характер.

Не возвращаемся ли мы к психологизму? Не принуждены ли мы самую теорию знания выводить из содержания, как того хочет Липпс, Штумпф и другие?

На этом вопросе стоит остановиться.

Когда мы употребляем термины «психологизм», «психологический», мы должны твердо условиться понимать под этими терминами определенный, раз навсегда условленный смысл; иначе не имеют никакого смысла всяческие определения терминов. Мы должны разобраться, разумеет ли мы под психологией науку, изучающую процессы душевной жизни, разумеет ли просто науку о душе, или разумеет описание нашей душевной жизни в терминах символических.

Если под психологией мы разумеет науку, изучающую процессы душевной жизни, то, во-первых, форма психологических изысканий есть форма методологическая, а методологические формы знания предопределяются связью их; гносеология, выводя самые эти формы из данной нам познавательной деятельности, раз навсегда ограничивает область научно-психологических методов; и если теория знания приводит нас к мысли о том, что самые ее выводы предопределены содержанием суждений о гносеологических понятиях, это не значит, будто такое содержание есть содержание психологического опыта как опыта научного. Во-вторых, если бы это и было так, понятие о процессе душевной жизни привело бы нас к необходимости установить понятие о процессе как термин; в последнем случае или понятие о процессе становится образной аллегорией неразложимого в науке единства переживания, или понятие о процессе принимает вид формулы; в формулу эту входит между прочим понятие о работе и силе; а последнее понятие через понятие о деятельности приводит нас к причинности, как динамическому основоположению (в кантовском смысле); в последнем случае мы опять благополучно причаливаем к теории знания; став на точку зрения гносеологии, мы приходим к психологии; приводя в отчетливость психологические понятия, мы приходим вновь к ее гносеологическим предпосылкам.

Если под психологией хотим понимать мы науку о душе, то ведь всякая метафизика есть в то же время и наука о душе; с другой стороны, душа и наука — понятия противоречивые; с понятием о душе мы связываем данность психического содержания, переживаемого как «я»; с понятием о науке мы связываем данность приема исследования; прием знания есть данность, несоизмеримая с психическим содержанием; кроме того, самый термин «психологический» мы подменяем термином «психический»; психология, как она развивалась в XIX столетии, окажется тогда несуществующей наукой; смысл работ Локка, Юма, Гербарта, Бенеке, Фехнера, Бэна, Вундта и других одним росчерком пера мы сводим к нулю.

Если же под психологией мы разумеет описание содержания, то описание это носит чисто символический характер; «Содержания сознания, — говорит Липпс, — не могут быть

определены; вместо них можно употреблять лишь иные выражения. Содержания сознания — это то, что я непосредственно открываю или переживаю, что для меня непосредственно наличие, что предносится мне; это — образы, имеющиеся у меня». Липпс различает три рода познания: познание о вещах, имеющее источником чувственное восприятие; познание о «я», т. е. внутреннее восприятие этого «я»; познание о других. Но где же единство психологии как науки в изучении процессов трех несоизмеримых познаний? Психология такого рода распадается; психология чувственного восприятия неминуемо превращается в теорию ассоциаций, т. е. подлечит тем же упрекам; психология второго рода есть своего рода мистика, где критерием простоты и неразложимости берется «я», т. е. нечто подлежащее в психологии определению как сложность; психология третьего рода есть учение о восприятии других «я»; тут развивает Липпс свою теорию «вчувствования» (Einfühlimg); но теория вчувствования есть своего рода теория символизма. «Психология» Липпса есть замечательное произведение — но это не «Psychologie», а «Einfühlimg's Lehre»; если мистику и символизм Липпса назвать психологией, то рухнет психология в том смысле, в каком мы считаем эту дисциплину как дисциплину научную; психология становится не логией, а интуицией. Мы признаем точку зрения Липпса замечательной; но эта точка зрения предполагает цикл теории знания завершенным, о чем еще рано говорить. Наконец, точка зрения Липпса в отличие от опытной психологии, понимаемой как наука, есть точка зрения мистического реализма.

Все три типа понимания психологии не подходят к той точке зрения, на которую становимся мы, утверждая зависимость гносеологии от содержания основных гносеологических суждений.

Скорее можем мы назвать эту точку зрения гносеологической метафизикой; она отличается от всякой иной метафизики; содержанием ее становятся основные гносеологические суждения, формой — принцип целесообразности, а выводом — признание за логическим суждением характера онтологического бытия. § 18

В предыдущем параграфе установили мы одно важное положение: основные гносеологические понятия возможны под условием их существования.

«Истинное — есть».

«Должное — есть».

«Ценное — есть».

Связью между этими понятиями оказалась категория данности; но метафизическое условие ее есть существующее единство; когда мы говорим «существующее», мы разумеем некое невообразимое бытие; в этом смысле и утверждаем мы, что единое есть Символ.

Это символическое бытие, отображаемое в теории знания, как категорический императив суждения («Да — есть, будет, было»), — метафизическая связь трех форм утверждения данностей как истинных (познание), должных (этика), ценных (творчество).

Три названных понятия находятся во взаимном соподчинении; чтобы установить характер этого соподчинения, следует выяснить, в каком отношении понятие о должном и истинном находится к понятию о ценном.

Истинность суждения есть критерий всякой его теоретической значимости; долженствование оказывается нормой истинности; суждение «истинное есть должное» есть суждение синтетическое; суждение «должное есть истинное», наоборот, есть суждение аналитическое, потому что в понятии о долженствовании уже содержится понятие об истинности долженствования; нам остается решить, как быть с суждением «должное есть ценное».

Если бы познание не носило характера эмблематики и только эмблематики, мы оставались бы в недоумении относительно разбираемого суждения; но мы видели, что приматом образования основных гносеологических суждений является утверждение этих суждений как суждений онтологических; гносеологическое суждение здесь утверждается как метафизическая (т. е. эмблематическая) реальность; самое же утверждение гносеологического суждения как сущего не может быть отождествлено с утверждением всяческих суждений как должных; символическое бытие суждения утверждает суждение как должное; ценность суждения в его бытии, а не в его долженствовании. Повторяю: бытие суждения есть бытие трансцендентное; евангельский текст выражает образную сущность такого бытия: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Бытие суждения в символе называем мы его ценностью.

Теперь понятно, что суждение «должное есть ценное» принимает следующий вид: «ценное есть должное», т. е. ценность есть субъект суждения, а долженствование — его предикат. При обратном чтении данное суждение есть суждение синтетическое.

Онтология основных гносеологических суждений принимает следующий вид: есть только ценность суждений, проявляющаяся в долженствовании и истинности; долженствование, истинность суть атрибуты ценности. Мы имеем следующую иерархию основных суждений гносеологической метафизики:

Символ есть единое.

Единое есть ценность.

Ценность есть долженствование.

Долженствование есть истинность.

Суждение первое ложится в основу гносеологической метафизики.

Суждение второе является условием данности этой метафизики.

Суждение третье полагает эту метафизику в основу теории знания.

Суждение четвертое есть основное гносеологическое суждение.

Все четыре суждения суть суждения аналитические: припоминая ход образования понятия о Символе, мы должны заключить, что понятие о единстве уже содержится в Символе; понятие о ценности содержится в понятии о символическом единстве, когда мы наделяем это понятие бытием в силу ограниченности познания; понятие о долженствовании уже содержится в понятии ценности; истина содержится в долженствовании.

Наоборот, в процессе образования понятий эти суждения являются синтетическими. § 19

Отрешаясь от всяческого психологизма как содержания суждения, мы приходим к необходимости утверждать за формой суждений нечто, эквивалентное их бытию; трансцендентальная логика в этом моменте ее рассмотрения является нам как некоторый организм, творящий самое бытие; говоря «организм», мы переносим на логику нечто, известное нам в мире бытия; мы откровенно строим эмблему, но без эмблем познанию не обойтись никогда; познание приобретает (оно само в себе) замкнутый Смысл; оно — Логос. Содержание суждений, как и содержание нашего бытия, объединяется категорией данности; это — эфирная пневма стоиков; а самая форма суждений есть гераклитовский Логос — закон всех вещей, одушевляющий мир и тождественный с миром в своем содержании (бытие как форма суждений); в современной теории знания при метафизическом понимании ее задач должны воскреснуть черты стоицизма; в телеологии фрейбургской школы философии мы

узнаем учение о стоической целесообразности вещей; эта целесообразность, по кн. С. Н. Трубецкому, «вытекает из идеи универсального Логоса и развивается стоиками в связи с традициями аттической философии».

Идея о символическом единстве, распадающемся на двойственность, в пифагорействе выразилась в учении о двух началах мира — единице как действующей причине и двоице как начале материи; существа суть произведения единицы и двоицы; так метафизика единства подменяется метафизикой чисел; единица иногда приравнивается к монаде: «Линия является истечением точки, плоскость — истечением линии, тело — истечением плоскости». И далее: «Единица символизирует точку, двоица — две точки, а следственно, и линию между ними».

Этот эмблематизм соединяется с символами народной религии; орфические гимны произвольно выражают слияние черт философии стоиков, пифагорейцев и Гераклита с символами религии; совершенно верно замечает проф. Новосадский, что основы аллегорического представления о божествах тем не менее не сходны у орфиков и стоиков; стоики приводили божества к силам отвлеченным (эмблематизм понятий ложился в основу образа); орфики же рассматривали эти силы как проявления божества (образ символизации ложился в основу логической эмблемы). В обоготворении же материи как символа сходилась и орфизм, и стоицизм. Тут мы имеем наглядный случай, в котором отчетливо отразилась гетерономность познания и творчества; творчество жизни в мистериях есть *primum* всяческого познания (орфики); мировой разум как источник познания есть *primum* всякого творчества (стоики); исходная же точка обеих школ (стоиков и орфиков) — одна; бытие как символ познания (стоики); бытие как символ творчества (орфики).

Мы отчетливо понимаем процесс возникновения метафизики Логоса из потребности преодолеть антиномию познания; эта метафизика видимо завершает проблему познания; утверждая норму (да), категорию данности (есть) и трансцендентальные формы как конститутивные формы познания, фрейбургская школа неминуемо переходит в метафизическое учение о Логосе.

Но как возникает метафизика творчества, приводящая в деятельность самый логический образ (Логос)?

Для решения этого вопроса возвратимся к Риккерту.

Конститутивные формы познания противопоставляет он методологическим. Методологическая форма есть общая форма логической деятельности; анализ методологических форм относится к задачам общей логики; общая логика далее рассматривает способы применения логических форм к частным наукам: специальная форма суждения зависит от того, под какой категорией (в кантовском смысле) мыслится данное содержание (оперируя с категорией количества, мы приходим к числу).

С одной стороны, перед нами ряды научных методов; эти ряды оканчиваются внеопытным постулатом ряда; всякий такой постулат подводится к условию опытного ряда; всякий такой постулат, обработанный логикой, может явиться и как продукт чистой деятельности рассудка; категории рассудка и суть формы методологические, т. е. общие формы познания; они — правила научного опыта; но опыт и деятельность рассудка не подлежат выведению; то и другое — данности. Опыт не может быть дан без обуславливающей его категории; условие опыта дано для опыта; в том и другом случае мы встречаемся с данностью.

Конститутивные формы познания суть формы самой этой данности; и если методологическая форма есть общая форма, то конститутивная форма, т. е. форма данности, наоборот, есть форма «общего»; но она же есть форма «индивидуального». «Индивидуальное» и «общее» подводятся под одну категорию: то и другое дано.

Как же дано нам всеобщее и индивидуальное?

Оно дано при помощи нормы (утверждения), категории и формы.

Область теории знания есть прежде всего область выведения конститутивных форм, область науки есть область применения форм методологических.

В теории знания всякое методическое содержание выводится из формы (методы); наоборот, отрешаясь от всякой научной методы в выведении конститутивных форм, мы содержание этих форм рассматриваем как их имманентное бытие; «общее» и «индивидуальное» являются нам не как формы, а как содержания. Мир бытия есть мир содержаний; содержаний столько, сколько форм; форма берется тут как образ; образ сменяется образом; мы переживаем образы как нечто иррациональное, неразложимое.

Имманентное бытие как хаос противопоставлено конститутивным формам познания; эти формы так же утверждают хаос в данности, как утверждают они и методические формы наук; форма образа и форма метода, выводящего содержание образа, теперь независимы друг от друга. Падают ценность научного мышления; мир образов, как хаос, прилипает к нашим глазам.

Методологические формы познания являются мостом между содержанием познания и его конститутивной формой; восходя к этим формам, познание выводит их из себя; познание оказывается вещью в себе; мост между ним и миром содержаний рушится; содержание становится вещью в себе.

Методологические формы познания суть производные между содержанием познания и его нормой. Норма и содержания суть «вещи в себе»; как только выяснится производный характер научного знания, познание становится Логосом; содержания же, не обработанные в методических формах, являются множественностью индивидуальных сущностей; содержания, противопоставленные норме, суть хаос сущностей, пока мы содержания эти не пережили; как скоро мы их начинаем переживать, нам кажется, будто мир полон «богов, демонов и душ»; переживаемый хаос уже перестает быть хаосом; переживая, мы как бы пропускаем эти содержания сквозь себя; мы становимся образом Логоса, организующего, хаос; мы даем хаосу индивидуальный порядок; этот порядок вовсе не есть порядок логический; это — порядок течения в нас переживаемых содержаний; гносеологическое познание тут как бы в нас погасает; мы познаем, переживая; это познание — не познание; оно — творчество. И первый акт творчества есть наименование содержаний; именуя содержания, мы превращаем их в вещи; именуя вещи, мы бесформенность Хаоса содержаний претворяем в ряд образов; мы объединяем образы эти в одно целое; целостностью образов является наше «я»; наше «я» вызывает из хаоса богов; бог — это скрытый от меня корень моего «я», заставляющий меня воздвигать и пирамиду символов, и символический образ меня самого в образе и подобии человека, поднимающегося к вершине пирамиды; «для чего» здесь еще отсутствует.

Эта творческая деятельность в первых стадиях своих есть фетишизм: все содержания суть вещи в себе; они рвутся мне в душу; как вещи в себе, содержания суть души; наименование содержаний, как душ, первый акт моего творчества; переживая первое содержание, я говорю: «Я — есмь»; переживая ряд содержаний, я говорю: «Есть Бог»; так говоря, я творю миф; из мифа рождается история; первое лицезрение хаоса есть время; созерцание содержаний как вещей в себе есть пространство; вот почему в логическом распорядке это первое созерцание отображается как последовательность; а второе созерцание есть положение содержаний; пространство — положение содержаний; все это — стадии падения в бездну хаоса, противопоставленную норме познания как Логоса; все это — стадии падения познания в творчество; первое переживание познания, первое его содержание в творчестве есть создание «я»; «я — есмь» — бессознательный лепет новорожденного; переживая ряды содержаний, я вижу порядок в течении их; все содержания, проходя чрез меня, как положения в последовательности, становятся содержанием, продиктованным детскому моему «я»



каким-то иным «я»; я говорю: «Есть — Бог». Мир для меня сказка; детское «я», подчиняясь неведомому велению, творит мифологию; появляется мир; появляется его история; так создается творчеством мир. Теогония рождает космогонию; «?????» является как «???????». Хаос создал все виды религий, все виды действительностей, все виды предметов действительности.

На вершине творчества мое детское «я» уже вмещает в себе кипучее море содержаний. Оно сознает свое творчество; оно становится Логосом.

Только с вершин логического познания открывается вид на хаос, дается нам право переживать хаос; хаос становится критерием действительности.

Только в воронке хаотического смерча самый хаос становится образом и подобием логического познания; познание оказывается пронизанным хаосом; хаос оказывается самой действительностью познания.

Отсюда: или все течет в вечном сне и нет ничего, ни хаоса, ни Логоса, ни познания, ни творчества; либо хаос и Логос суть сны действительности. Но действительность эта неопределима во сне; образ сна — цельность логической действительности, предопределяющей действительность бытия; и другой образ того же сна — цельность творчества, рисующего в образах самую логическую действительность и этой действительностью предопределяющего бытие.

Если это так, то действительность есть только Символ в языке наших снов.

Метафизически мы подходим к тому же.

Ценность предопределяет истинность; ценность условно содержится в истине; истина — понятие символическое; она символ ценности; но истина, понятая как должностное суждений, превращает течение мира в течение силлогизмов; мир — это огромный силлогизм; но силлогизм не есть ценность; чем должна быть ценность?

Должностным образом ценность не определится; ценность только то, что она есть; говоря, что она есть, мы утверждаем ее существование; ценность определяет бытие познания; образом ценности может быть лишь эмблема; такой эмблемой является, с одной стороны, познание; с другой стороны, бытием является то, что не познание; непознание — имманентное бытие; взятое со стороны переживаемых содержаний, оно — творчество. Творчество есть эмблема ценности; ценность соединяет в себе две крайние эмблемы; как соединение эмблем она есть Символ.

Мы не называем Символ именем безусловного; понятие о безусловном легко подменяется понятием об условии всяческого бытия и всяческого познания; условием бытия легко подменяется творчество; условие же творчества есть скорее эмблема; далее, называя Символ безусловным, мы легко отождествляем безусловное с божеством; в понятии о Символе мы самое божество обуславливаем символами.

- 1) Символ есть единство.
- 2) Символ есть единство эмблем.
- 3) Символ есть единство эмблем творчества и познания.
- 4) Символ есть единство творчества содержаний переживаний.
- 5) Символ есть единство творчества содержаний познания.
- 6) Символ есть единство познания содержаний переживаний.

- 7) Символ есть единство познания в творчестве содержаний этого познания.
- 8) Символ есть единство познания в формах переживаний.
- 9) Символ есть единство познания в формах познания.
- 10) Символ есть единство творчества в формах переживаний.
- 11) Символ есть единство в творчестве познавательных форм.
- 12) Символ есть единство формы и содержания.
- 13) Символ раскрывается в эмблематических рядах познаний и творществ.
- 14) Эти ряды суть эмблемы (символы в переносном смысле).
- 15) Символ познается в эмблемах — образных символах.
- 16) Действительность приближается к Символу в процессе познавательной или творческой символизации.
- 17) Символ становится действительностью в этом процессе.
- 18) Смысл познания и творчества в Символе.
- 19) Приближаясь к познанию всяческого смысла, мы наделяем всяческую форму и всяческое содержание символическим бытием.
- 20) Смысл нашего бытия раскрывается в иерархии символических дисциплин познания и творчества.
- 21) Система символизма есть эмблематика чистого смысла.
- 22) Такая система есть классификация познаний и творществ, как соподчиненной иерархии символизации.
- 23) Символ раскрывается в символизациях; там он и творится, и познается.

Таковы предпосылки всякой теории творчества; Символ есть критерий ценности всякой метафизической, теософской и теургической символики. § 20

Мы должны отличать понятие о Символе как пределе всяческих познаний и творществ:

- 1) От самого Символа (Символ непознаваем, несотворим, всякое определение его условно).
- 2) От символического единства.
- 3) От нормативного понятия о ценности.
- 4) От методологического понятия о ценности.
- 5) От образа Символа (Лик).
- 6) От центральных Символов религий.
- 7) От символических образов наших переживаний.
- 8) От художественных символов.

Сам Символ, конечно, не символ; понятие о Символе, как и образ его, суть символы этого Символа; по отношению к ним он есть воплощение.

Понятие о символическом единстве должны мы в свою очередь отличать от синтетического единства самосознания (гносеологического единства), от категории единства и от числовой эмблемы (единица); гносеологическое единство, категория и числовая эмблема суть эмблемы метафизического понятия о Символе как единстве.

Понятие о Символе не есть еще понятие о ценности; понятие о ценности есть понятие нормативное; или же понятие о ценности распадается на серию методических понятий; так, ценность методического понятия в его гносеологической истинности; ценность гносеологического понятия в степени его отрешения от психологизма; ценность нормативного понятия в долженствовании; ценность долженствования в чем-то, обуславливающим долженствование; это условие долга есть понятие о ценности как Символе.

Образ Символа — в явленном Лике некоего начала; этот Лик многообразно является в религиях; задача теории символизма относительно религий состоит в приведении центральных образов религий к единому Лику.

Наконец, мы называем символами образы наших переживаний; мы разумеем под образом переживания неразложимое единство процессов чувствования, воления, мышления; мы называем это единство символическим образом, потому что оно неопределимо в терминах чувств, воли и мышления; это же единство олицетворяется в каждом мгновении индивидуально; мы называем символом индивидуальный образ переживания; мы улавливаем далее единый ритм в смене наших переживаний, олицетворяя смену со сменой мгновений; образы переживаний располагаются друг относительно друга в известном порядке; этот порядок называем мы системой переживаемых символов; продолжая систему, мы видим, что она охватывает нашу жизнь; жизнь, осознанную в ритмических образах, называем мы индивидуальной нашей религией; ритм отношения наших переживаний к переживаниям других расширяет индивидуальное понимание религии до коллективного; в том процессе познания, который называет Липпс «вчувствованием», мы видим произвольно религиозный корень, и поскольку «вчувствование» (Einfühlung) лежит в основе эстетических переживаний, постольку художественное творчество получает свое освещение в творчестве религиозном. § 21

Наконец, выражение образа переживаний в различного рода пластической, ритмической форме приводит нас к построению из того или иного материала схем, выражающих соединение образа видимости с образом переживания; такие материальные схемы суть художественные символы; художественный символ есть поэтому чрезвычайно сложное единство; он — единство в расположении художественного материала; изучая средства художественной изобразительности, мы различаем в них, во-первых, самый материал, во-вторых, прием, т. е. расположение материала, единство средств есть единство расположения, предопределяющее выбор; далее: художественный символ есть единство переживания воплощаемого в индивидуальном образе мгновения; наконец, художественный символ есть единство этих единств (т. е. единство переживания в приемах работы); художественный символ, данный нам в воплощении, есть единство взаимодействия формы и содержания; форма и содержание тут лишь средства; самое воплощение образа есть цель. И потому-то, анализируя художественный символ со стороны его формы, мы увидим лишь ряд условных определений; форма в грубом смысле предопределена в символе приемом работы; прием работы предопределен условиями пространства и времени; элементы пространства и времени предопределены формой творческого процесса; форма творческого процесса предопределена формой индивидуального переживания; это переживание дается посредством нормы творчества. Анализируя художественный символ со стороны его формы, мы получаем ряд убегающих в глубину непознаваемого форм и норм; кажущееся содержание есть лишь порядок в расчленении формы; содержанием художественного образа

оказывается непознаваемое единство, т. е. единство символическое.

И обратно: отправляясь от кажущегося содержания, мы начинаем видеть, что оно — смутное наше волнение, но от него зависит форма творческого видения, т. е. образ, возникающий в нашей душе; и далее: предопределен самый выбор элементов пространства и времени, т. е. выбор ритма и средств изобразительности; и ритм, и средства изобразительности суть расчленения самого содержания; говоря о пиррихиях в ямбе Пушкина, мы, в сущности, говорим об особенностях художественного волнения у Пушкина; и далее: ритмом и приемом предопределена самая форма творчества; например, в поэзии форма предопределена то как лирика, то как драма, то как новелла; более того: волнение содержания определяет самую форму искусства; я мну глину, а не пишу стихов лишь потому, что волнения мои таковы, что глина их выразит более, чем перо. Отправляясь от кажущегося содержания, мы тщетно будем искать формы; самая глина превратится в предел распространения содержания; форма окажется непознаваемым единством моей работы, т. е. единством символическим. Художественный символ есть прежде всего волнение, данное в средствах изобразительности; и наоборот: средства изобразительности даны в волнении.

Существует ряд эстетических воззрений, указывающих на раздельность формы и содержания в искусстве; эти воззрения не имеют под собой почвы, пока под формой и содержанием художественного образа мы разумеем действительные, а не условные понятия; методические определения искусств суть формальные, а потому и однобокие определения. Эстетика должна выработать свой собственный метод, покоящийся на изучении нераздельной цельности художественных образов; единство формы и содержания символов искусства провозгласила символическая школа поэзии; этот лозунг находится в полном соответствии с предпосылками теории символизма.

«Форма дается в содержании», «содержание дается в форме» — вот основные эстетические суждения, определяющие символ в искусстве.

На основании суждений, приведенных в § 17, мы заключаем, что оба эти суждения — суждения выводные; они выводятся из суждения «форма есть содержание».

Есть ли это суждение синтетическое или аналитическое?

Понимая «содержание» как субъект суждения, мы превращаем суждение «есть содержание форма» в суждение аналитическое; понятие формы выводится из содержания: в таком случае работа над материалом, с одной стороны, и работа представительства образа фантазии, с другой, объединяются содержанием творческого процесса; но, изучая процессы творчества, мы становимся перед дилеммой: заключается ли изучение их в описании или в анализе? Другими словами: процесс творчества есть ли объект научного изучения или художественного описания? Описывая образы переживания, возникающие в душе из безымянного содержания, я их творю; эстетика в последнем случае есть творчество; или в другом случае я располагаю возникающие образы в порядке этого возникновения: классификацией образов творчества и должна заняться эстетика; но классификация без принципа невозможна. Наоборот, изучая процессы творчества, мы изучаем лишь форму процессов, и притом мы изучаем эти процессы с помощью различных методов: изучение такого рода дает ряд терминологических определений, которым эстетика могла бы руководиться как сырым материалом, не более.

Понимая «форму» как субъект суждения, мы превращаем суждение «содержание есть форма» в суждение обратное: «форма есть содержание». В таком виде основное суждение эстетики символизма есть суждение аналитическое; понятие «содержания» выводится из формы: работа представительства образа и работа над материалом объединяются в основной форме всяческого материала творчества; этой формой является отношение материала к элементам пространства и времени; но, изучая элементы пространства и времени в

художественных формах, мы опять-таки стоим перед дилеммой: заключается ли задача наша в изучении геометрических и ритмических пропорций форм или же в классификации форм в порядке пространства или времени? В первом случае получаем ряд терминологических определений математики, механики, психофизики; во втором случае мы описываем самую форму символов в порядке их возникновения, не более; в первом случае эстетика становится прикладной задачей математики и механики; во втором случае эстетика становится этнографией и историей искусств. В обоих случаях смысл эстетики пропадает.

Суждение «форма есть содержание» — суждение символическое; предопределяя форму содержанием, мы принуждены искать это содержание вне искусства; предопределяя содержание формой, мы не отыскиваем вовсе единой формы искусств. Эстетика символической школы должна искать обоснования эстетики вне эстетики.

Без выяснения своего отношения к теории символизма такая эстетика не имеет собственного смысла; а между тем лозунги, ею выставленные, пополняют и углубляют лозунги формальных и психологических эстетик недавнего прошлого.

Сторонники символической школы так же, как и противники ее, постоянно смешивают ряд понятий, вследствие чего в полемических статьях мы отмечаем полную неразбериху.

Понятие о Символе как пределе смешивается с понятием о символе как образе.

Мы предлагаем следующую номенклатуру: определяя символический образ как единство переживания, данное в средствах изобразительности, будем называть это единство художественным символом; единство же переживания, принимающее форму образа в нашей душе, будем называть символическим образом переживания; символический образ переживания может ведь и не быть дан в средствах изобразительности; он — образ нашей души и, как таковой, занимает место в системе подобных же образов; осознанная система символических образов переживания есть система религиозная; она получает в религии свое завершение.

Символический образ переживания ближе к религиозному символизму, нежели к символизму эстетическому; образ переживание не есть художественный символ, но он входит в художественный символ; входя в этот символ, образ переживания тогда берется не в системе переживаний, но в отдельности; из средства, ведущего к цели, он превращается в цель; и потому-то взгляд на искусство как на целесообразность без цели подчеркивает обусловленность художественного творчества творчеством религиозным.

Мы предлагаем единство средств изобразительности (например, взаимную обусловленность ритма, словесной инструментовки, материала художественных троп) называть стилем в противоположность стилизации; в расположении этих элементов есть произвольное единство, определение которого всегда символично; художественный символ не есть это единство, хотя и оно входит в него.

Называя художественным символом образ переживания, мы далее продолжаем впадать в ошибки, когда самое переживание истолковываем в терминах чувств, воли или познания; мы хотим дать себе отчет в том, что означает это единство; но истолковывая образ переживания в рассудочных терминах, мы самый образ превращаем в аллегория, т. е. в аналогию между образом и пониманием его в терминах рассудка.

Следует раз навсегда запомнить, что аллегория не символ.

Наконец, всякое определение художественных и иных символов в терминах познания мы называем эмблемами; самое определение Символа как не данного единства в терминах познания мы называем эмблемой.

Обыкновенно смешивают символизм как творческую деятельность с символизмом как известным строем мыслей, принципиально допускающим символы; иногда считают, что символизм есть метод; но это неверно; теория символизма есть теория, выводящая ряды методических дисциплин как ряды эмблем Символа; теория символизма не есть и метод, ибо теория символизма, перечисляя эмблематизм познавательных методов, сохраняет за каждым методом право быть тем, что он есть; теория символизма по отношению к искусству и религии есть теория творчества; таково ее более частное определение; символизм же есть самое творчество.

Обыкновенно смешивают символизм с символизацией; следует в двух словах охарактеризовать терминологическую разницу этих понятий.

Творчество имеет определенные зоны, которые оно пробегает, оставаясь неизменным во внутреннем устремлении; примитивное творчество есть единство ритмических движений в первобытном хаосе чувств; это единство имеет своей формой музыкальную стихию души, т. е. ритм; такого рода единство выражается в символическом образе переживаний; символический образ переживаний, вынесенный из души и запечатленный в материале изобразительности, дает более сложное единство — художественный символ; попытка оживить это сложное единство так, чтобы символ заговорил языком человеческих поступков, образует еще более сложное единство: единство символа религиозного; это достигается тем, что художественной формой становится сам художник и его окружающие; формой художественного творчества жизни являются формы поведения; образом содержания — эстетический символ. Нераздельное единство формы и содержания здесь — религия; и далее: религиозный символ, т. е. прекрасная жизнь человека, взятая как норма всяческого поведения, превращает единство человеческой природы в двуединый образ Богочеловека; так восходим мы к творчеству теургическому.

Тут мы видим, что высота творчества определяется охватом все больших и больших сфер человеческой деятельности; примитивное, художественное, религиозное и теургическое творчество суть этапы все того же творчества; определяя творчество с точки зрения единства, мы называем его символизмом; определяя ту или иную зону этого творчества, мы называем такую зону символизацией.

Итак:

Символ дается в символизме.

Символизм дается в символизациях.

Символизация дается в ряде символических образов.

Символ не понятие, как и символизм не понятие.

Символ не метод, как и символизм не метод. § 22

Здесь мы остановимся. Наша задача — указать лишь вехи для будущей системы символизма; она должна считаться с этими вехами; иначе ей грозит тот или иной догматизм; как справится будущая теория символизма с антиномией между познанием и творчеством — покажет будущее; ей придется встретиться с роковой альтернативой: во-первых, с необходимостью самую теорию знания базировать на метафизике, а метафизику выводить из творчества; во-вторых, с необходимостью правильность построения проверять теорией знания; может ли быть теория символизма теорией в собственном смысле, или задача ее должна заключаться в теоретическом отрицании всякой теории? В последнем случае теория символизма сведется попросту к перечислению ряда творчеств; либо она будет основой особого рода творческого опыта; в последнем случае теория символизма будет новой системой среди существующих систем индусской философии: веданты, йоги, мимансы,

санкьи, вейшешики и других; вероятнее всего, теория символизма будет не теорией вовсе, а новым религиозно-философским учением, predetermined всем ходом развития западноевропейской мысли. На поворот сознания европейского человечества в сторону Востока указывал еще Вл. Соловьев в своем «Кризисе западной философии»; великое значение индусской философии признает такой знаток этой философии, как Дейссен. Ошибка Вл. Соловьева заключалась лишь в том, что поворотным пунктом в развитии европейской мысли признал он малоубедительную метафизику Гартмана; между тем поворотный пункт в развитии европейской мысли назревает скорее в неумении современного кантианства выйти из дуализма и притом сохранить гносеологическую базу своих исследований нетронутой; все выходы из дуализма суть выходы метафизические или психологические; теория в гносеологическом смысле слова перестает быть теорией, раз мы привносим метафизический, психологический или этический момент в теоретические построения разума; с другой стороны, мы вольны себя спрашивать: может ли теория оставаться теорией, раз условием ее возможности является необходимость признания дуализма между миром ноуменов и миром феноменальным? Вместо того чтобы определять состоятельность любой предлагаемой теории, мы должны поставить вопрос, чем должна быть теория: должна ли она выводить из единого познавательного принципа условия возможности опыта, или она должна описывать внутренне переживаемый необходимо вложенный в нас процесс построения всевозможных теорий? В таком случае теория должна сохранить смысл, заключенный в греческом слове, которым мы пользуемся: она должна быть божественным (????) видением (о????). ?о тут нам возразят: теория символизма, как система описанного и в порядке изложенного мистического и эстетического опыта, превратится в своего рода описательную психологию. Если мы не дорожим термином «психология», то мы, пожалуй, назовем теорию символизма нео-психологией будущего; но опасно играть с приставкой «нео»: она всегда некоторый «х»; называя описание и перечисление процессов символизации психологией будущего, мы рискуем внести еще большую путаницу понятий, чем если мы назовем это перечисление теорией; странно было бы называть поучения Серафима Саровского, Исаака Сирианина или Шанкараачария «трактатами по психологии».

Я не знаю, почему мы не можем классификацию творческих процессов не называть теорией.

Наоборот: если согласиться с современными гносеологами в том, что теорией может быть только теория, выведенная из основных гносеологических предпосылок, то построение всякой теории лишь подчеркнет ненужность и даже вредность ее для всего живого и действенного, что составляет смысл нашей жизни; современные гносеологи, любезно заигрывающие с жизнью и вместе с тем желающие оставаться последовательными до конца, с добродушным комизмом признаются в трагедии, которую они переживают: они тянутся к ценности жизни, а гносеология гарантирует им ценность в жизни не прежде, нежели они умертвят жизнь; рассказ о трудности их положения, однако, не мешает им сохранять веселье; остается думать одно из двух: или трагедия познания фиктивна, и познание не слишком стоит за свой примат; или же заигрыванье со всяческим смыслом жизни — опасное заигрыванье. Да и кроме того: поборники гносеологизма заражаются манией преследования: всюду преследует их грозный призрак психологизма; неокантианцы стремятся изгнать всяческий психологизм; они вздыхают о том, что самые гносеологические понятия имеют психологический смысл, как, например, Риккерт; наконец, находятся некоторые (поклонники Когена), которые видят в самом Риккертe «жалкого психологиста»; наконец, самого гносеологического папу, Когена, упрекают в психологизме.

Скоро последовательный гносеолог, из боязни впасть в ересь, должен будет единственным способом доказать свою правую веру, а именно: абсолютным молчанием; всякое изреченное суждение повергнет его в пучину психологизма.

Молчание — вот единственный выход для гносеолога, желающего остаться вполне последовательным; другой выход — шутка над своим нелепым положением в этом мире психологизма.

Я не знаю, почему в таком случае не поставить вопрос над смыслом, который вкладывается гносеологом в слова «теория», «теоретический», «чистый смысл».

Неужели всякая теория, учитывающая несостоятельность гносеологии в вопросе о смысле и ценности бытия, есть уже «нечистая теория»? § 23

Всякое искусство символично — настоящее, прошлое, будущее. В чем же заключается смысл современного нам символизма? Что нового он нам дал?

Ничего.

Школа символистов лишь сводит к единству заявления художников и поэтов о том, что смысл красоты в художественном образе, а не в одной только эмоции, которую возбуждает в нас образ; и вовсе не в рассудочном истолковании этого образа: символ неразложим ни в эмоциях, ни в дискурсивных понятиях; он есть то, что он есть.

Школа символистов раздвинула рамки наших представлений о художественном творчестве; она показала, что канон красоты не есть только академический канон; этим каноном не может быть канон только романтизма, или только классицизма, или только реализма; но то, другое и третье течение она оправдала как разные виды единого творчества; и оттого-то в пределы недавнего реализма вторглась романтическая фантастика; и обратно: бескровные тени романтизма получили в символической школе и плоть, и кровь; далее символизм разбил самые рамки эстетического творчества, подчеркнув, что и область религиозного творчества близко соприкасается с искусством; в европейское замкнутое в себе искусство XIX столетия влилась мощная струя восточной мистики; под влиянием этой мистики по-новому воскресли в нас средние века. Новизна современного искусства лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами; мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации; прошлая жизнь проносится мимо нас. Это потому, что стоим мы перед великим будущим.

## ФОРМЫ ИСКУССТВА

### 1

Искусство опирается на действительность. Воспроизведение действительности бывает или целью искусства, или точкой отправления. Действительность является по отношению к искусству как бы пищей, без которой невозможно его существование. Всякая пища идет на поддержание жизни. Для этого необходимо ее усвоение. Перевод действительности на язык искусства точно так же сопровождается некоторой переработкой. Эта переработка, будучи по своему внутреннему смыслу синтезом, приводит к анализу окружающей действительности. Анализ действительности необходимо вытекает из невозможности передать посредством внешних приемов полноту и разнообразие всех элементов окружающей действительности.

Искусство не в состоянии передать полноту действительности, т. е. представления и смену их во времени. Оно разлагает действительность, изображая ее то в формах пространственных, то в формах временных. Поэтому искусство останавливается или на представлении, или на смене представлений: в первом случае возникают пространственные формы искусства, во втором случае — временные. В невозможности справиться с действительностью во всей ее полноте лежит основание схематизации действительности (в частности, например, стилизации). Сила произведения искусства весьма часто связана с простотой выражения. Благодаря такой схематизации, творец художественного произведения имеет возможность высказаться хотя менее полно, но зато точнее, определеннее.

Воспроизведение представления независимо от времени сопровождается громадными



трудностями. С одной стороны, трудность передачи различных пространственных форм; с другой — передача всевозможных световых и цветовых оттенков с помощью внешних средств. Если к этому еще присоединить тот факт, что возможность охватить явления в художественном изображении зависит от простоты, то нам понятна необходимость дальнейшего разложения пространственной действительности на ее формы и краски.

В формах мы не ограничиваемся рассмотрением отношения света к тени. Нас останавливает и цвет, и качество формы, т. е. вещество формы. Цвет формы является звеном, соединяющим искусство формы с живописью; вещество формы заставляет нас подчеркнуть возможность существования еще одного искусства, так сказать, искусства вещества. Качество вещества, его характер может быть предметом искусства. Здесь мы стоим на самой границе изящных искусств. Здесь нащупываем два корня, идущие от изящного искусства к науке и художественной промышленности. Здесь начинается последовательное расширение самого понятия об искусстве: оно все более и более является нам как искусность (искусственность). Здесь же исчезает глубина и высота задач искусства.

Подчеркнув значение качества веществ в искусствах формы, обратимся к самой классификации этих форм. Характеризуя один род как искусство форм органических, а другой — как форм неорганических, мы будем не особенно далеки от истины, если скульптуру назовем искусством форм органических, а зодчество — неорганических.

Такое определение зодчества и скульптуры кажется парадоксальным. Например, разве в колонне мы не имеем стремления изобразить ствол дерева? Если тип колонны и возник из подражания стволу дерева, то подражание это до такой степени внешне и формально (не по существу), что на нем не стоит долго останавливаться. Единственная постоянная тема зодчества, по Шопенгауэру, это опора и тяжесть. «Самым чистым выражением этой темы являются колонны и балки. Поэтому стиль колонн представляет собою как бы генерал-бас всей архитектуры». Далее Шопенгауэр указывает на эстетическое наслаждение, вытекающее из нормальности соотношения между тяжестью и опорой. Отсюда ясно — колонна изображает прежде всего идею нормальной подпоры, а затем она является как подражание стволу.

Таким образом, мы пришли к признанию трех пространственных форм искусства, а именно: живописи, скульптуры, зодчества.

Краска характерна для живописи. Вещество и характер формы — для скульптуры и зодчества. Отсюда, конечно, еще не вытекает пренебрежение рисунком и формой в живописи, как и пренебрежение краской в зодчестве и скульптуре. В мире существует смена представлений. Временные формы искусства, по преимуществу останавливаясь на этой смене, указывают на значение движения. Отсюда роль ритма как характер временной последовательности в музыке, искусстве чистого движения. Если музыка — искусство беспричинного, безусловного движения, то в поэзии это движение обусловлено, ограничено, причинно. Вернее, поэзия — мост, перекинутый от пространства к времени. Здесь совершается, так сказать, переход от пространственности к временному. В некоторых родах поэзии особенно ярко сказывается этот переходный характер ее; эти роды являются узловыми, центральными (например, драма). Такого рода центральность их положения создает и особенный интерес к ним. Отсюда тесная связь их с духовным развитием человечества.

Итак, поэзия — узловая форма, связующая время с пространством. Соединение пространства и времени является, по Шопенгауэру, сущностью материи. Шопенгауэр определяет ее как законопричинность в действии. Отсюда необходимость причинности и мотивация в поэзии как формы «закона основания». Эта причинность может выразиться разнообразно: и сознательной ясностью, сопровождающей образы, и внутренней обоснованностью поэтических образов. Логическая последовательность является, выражаясь

образно, как бы проекцией причинности на плоскость нашего сознания, понимая под нашим сознанием то, что Шопенгауэр определяет как разумное знание: «Знать — значит иметь в своем духе для произвольного употребления такие суждения, которые имеют в чем-либо, вне себя самих, достаточное основание познания».

Поэтические образы, возбуждая наше сознание, сопровождаются им более всех прочих форм искусства. Отсюда ключ к важным недоразумениям в области критической оценки художественных образов. Эти недоразумения обнаруживаются во всей своей силе, как скоро требование разумной ясности этой проекции причинности мы поставим во главе прочих требований, которым должны удовлетворять образы поэзии. Здесь происходит явление, аналогичное консонансу: колебание струны, передаваемое воздушной средой ряду струн одинаковой высоты тона, не передается струнам иных тонов. Внутренняя осмысленность, связывающая ряд поэтических образов, часто сопровождается и внешней осмысленностью, т. е. выражением сознательной связи, существующей между этими образами, как рефлексом. Отсюда нельзя заключать к сознательной ясности, как непремемному условию поэтического творчества. Между тем подобные заключения бывают сплошь и рядом. «Сознание, — по словам Шопенгауэра, — это только поверхность нашего духа, в котором мы не знаем внутреннего ядра»... И далее: «То, что дает сознанию единство и связность, не может обуславливаться сознанием». Требование сознательной связности от поэтических произведений происходит от смешения двух форм закона основания, форм, определяемых Шопенгауэром как закон основания познания, господствующий в классе отвлеченных представлений, и как закон основания бытия, применимый к классу конкретных явлений. Творчество руководит сознанием, а не сознание творчеством. В рассудочных произведениях искусства, по словам Гёте, «чувствуешь намерение и расстраиваешься»... Kunst происходит от слова k?nnen (уметь); «кто не умеет, у того есть намерение»... «Если мы видим, как сквозь все богатые средства искусства сквозит ясное, ограниченное, холодное и трезвое понятие и, в конце концов, выступает наружу, мы испытываем отвращение и негодование»... «Художественное произведение приводит нас в восторг и в восхищение именно тою своею частью, которая неуловима для нашего сознательного понимания; от этого и зависит могущественное действие художественно-прекрасного, а не от частей, которые мы можем анализировать в совершенстве...»

По Гартману, целое дается гениальному замыслу в мгновение; сознательная же комбинация создает единство путем трудного прилаживания частных.

С особенным удовольствием цитирую слова великого ученого, двух выдающихся философов, поэта, а также известного музыкального критика. Теоретически весьма многие согласны с независимостью художественного творчества от сознания. На практике обнаруживается обратное: признание свободы творчества просто заменяется допущением поэтических разговоров об этом.

Ты царь — живи один: дорогою свободной

Иди, куда тебя влечет свободный ум...

Эти слова о поэтической свободе мы допускаем, а любой стихотворный отрывок, где осуществлена эта свобода творчества (например, у Фета), мы боимся признать. В этой инстинктивной боязни к свободе творчества сказывается бессилие толпы отличить гениальное от безумного; беспутство мысли не отличается от полета мысли, зоркость взгляда близорукие способны назвать галлюцинацией. Осмеять всегда безопаснее...

Посредственность изображаемого является одной из типичнейших черт поэзии. В других

искусствах мы или созерцаем пространственные формы, или слушаем, т. е. созерцаем последовательное чередование звуков. В обоих случаях наши созерцания носят характер непосредственности. В поэзии, на основании читаемого, мы воссоздаем образы и смену их. Верность наших созерцаний будет зависеть от верности воспроизведения сознанием описываемых образов и явлений. Поэзия всеобъемлюща, но не непосредственна. Здесь русло искусства, начинающееся с зодчества, как бы разливается широким озером, но мелеет, разбивается на множество рукавов, пока через драму и оперу не соберется в чистое глубокое русло симфонической музыки.

Выражение идей является, по Шопенгауэру, задачей искусства; музыку же он противопоставляет всем искусствам, говоря, что оно выражает волю, т. е. сущность вещей. Постигать явление *an sich* — значит слушать его музыку, т. е. здесь мы всего ближе к возможности этого постижения.

Пространство обладает тремя измерениями, время — одним. В переходе от пространственных форм искусства к временной (к музыке) замечается строгая постепенность. Такая же постепенность существует в стремлении наук стать на математическую (аритмологическую) точку зрения. По Шопенгауэру, можно провести параллель между этими стремлениями наук и искусств. Музыка является математикой души, а математика — музыкой ума. Нигде мы не имеем такой близости и противоположности в одно и то же время, какая существует между постижением явлений (музыкой) и изучением сходства и различия в области количественного изменения их (математика). «Наше самосознание имеет свою форму не пространство, а только время», — говорит Шопенгауэр. В мире господствует движение, имеющее форму познания время, а представление является моментальной фотографией этой непрерывной смены явлений, этого вечного движения. Всякий пространственный образ, становясь доступным нашему сознанию, является необходимо связанным с временем; закон познания имеет своим корнем закон причинности, которая, по Шопенгауэру, есть сочетание пространства и времени. С приближением пространственных форм искусства к временной растет значение причинности, объясняющей видимость (пространственность). Требование причинности от пространственных образов уже намекает нам на связь их с музыкой; не будь музыки, необходимо связанной с временем через последование звуковых колебаний, в формах, подчиненных пространству, мы не усматривали бы причинности этих образов. Отсюда впервые зарождается мысль о влиянии музыки на все формы искусства при ее независимости от этих форм. Забегая вперед, скажем, что всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность, а конечным — музыку, как чистое движение.

Выражаясь кантовским языком, — всякое искусство, исходя из феноменального, углубляется в «ноуменальное»; формулируя нашу мысль языком Шопенгауэра, — всякое искусство ведет нас к чистому созерцанию мировой воли; или, говоря в духе Ницше, — всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней духа музыки; или, по Спенсеру, — всякое искусство устремляется в будущее.

Универсальное значение последней формулы весьма важно при рассмотрении искусства с религиозно-символической точки зрения.

Располагая изящные искусства в порядке их совершенства, мы получаем следующие пять главных форм: зодчество, скульптура, живопись, поэзия, музыка.

Каждая форма искусства не совершенно замкнута. Элементы, присущие всем формам, причудливо переплетены в каждой форме. Выдвигаясь на первый план, они образуют как бы центр этой формы. Так, хотя элемент цветности мы считаем центральным для живописи, однако бесформенная живопись или бессмысленная живопись (т. е. лишенная внешнего смысла) до некоторой степени осуществима лишь в орнаменте. С одной стороны, орнамент нисколько не выигрывает от придаваемого ему смысла, орнамент и без этого смысла выразит

индивидуальность народа. С другой стороны, немыслимо требовать от живописи одной орнаментальности. В исторической, жанровой и религиозной живописи нас останавливает смысл изображаемого. Здесь же мы обращаем внимание и на форму. Нам дорога осмысленность, духовность Рафаэля, Джотто, Сандро-Боттичелли, но мы восхищаемся формами Микель-Анджело. Причинность, мотивация — главные элементы поэзии; причинный элемент в живописи приближает ее к поэзии — искусству более совершенному.

Красота и отчетливость формы — это звено, соединяющее живопись с менее совершенным искусством — искусством формы. В поэзии мы наблюдаем элементы, свойственные и пространственным, и временным формам: представления и смену их, сочетание формального с музыкальным. Помимо музыкальности поэтических произведений в не собственном смысле можно говорить о музыкальности в собственном смысле. В характере слов и способе их расположения мы усматриваем большую или меньшую музыкальность. Непосредственное отношение автора к собственным поэтическим образам часто сквозит в характере слов и способе их расположения. Стиль поэта или писателя является бессловесным аккомпанементом к словесному выражению поэтических образов. Глубокий писатель не может обладать дурным стилем. Плохой писатель не имеет стиля. Стиль, как музыкальный аккомпанемент, должен играть видную роль. При устном произношении значение музыкальности поэтических образов вырастает; многие места из Гомера и Вергилия напрашиваются на устное произношение. В песне музыкальный смысл перерастает формальный. Нам важнее «как поется» что-либо, чем «что поется». Песня — мост между поэзией и музыкой. Из песни выросла и поэзия, и музыка.

«С исторической точки зрения, музыка развилась из песни», — говорит Гельмгольц в своем сочинении «Учение о слуховых ощущениях». Народная же песня, по словам Ницше, «прежде всего имеет для нас значение как музыкальное зеркало мира, как самобытная мелодия, ищущая себе затем параллельного сновидения (т. е. образа) и выражающая его в стихах. Таким образом, мы видим, что в стихах народная песня стремится всеми силами подражать музыке». Мы можем предполагать характер музыкального развития и дальнейшего обособления музыки от песни через развитие аккомпанемента; отсюда пошли разнообразные формы музыки. Интеграция этих форм совершилась сравнительно недавно в симфонии и сонате (симфония для одного инструмента). Из развития слова песни вышли все формы поэзии: эпическая, лирическая и драматическая. В дифирамбах в честь Диониса мы имеем зерно будущей драмы и оперы. В настоящую минуту драма все более и более тяготеет к музыке (Ибсен, Метерлинк и другие), а опера — к музыкальной драме, и это стремление в значительной степени осуществлено (Вагнер).

Из вышесказанного вытекает одно несомненное следствие: формы искусства способны до некоторой степени сливаться друг с другом, проникаться духом близлежащих форм. Элементы более совершенной формы, проникая в форму менее совершенную, одухотворяют ее, и наоборот. Например, исключительная живописность стихотворений Сюлли-Прюдома или Мария-Хозе-Эредиа придает им холодность: исключительное тяготение к изображению формы в живописи порицается Рескиным. Интересно, что античная культура не дала пышного расцвета живописи, а христианская дала. С распространением христианства в искусствах пространственных форм центр тяжести переносится на более совершенную форму; с распространением христианства высочайшее искусство — музыка, вполне освобождаясь от поэзии, получает самостоятельность и развитие. В настоящую минуту человеческий дух находится на перевале. За перевалом начинается усиленное тяготение к вопросам религиозным. Подавляющий рост музыки до Бетховена и расширение сферы ее влияния от Бетховена до Вагнера — не прообраз ли такого перевала?

Формулируем два вероятных следствия, которые напрашиваются из вышесказанного:

Во-первых, формальные элементы каждого искусства слагаются из формальных элементов ближе лежащих искусств.

Во-вторых, возрождение каждой формы искусства зависит от воздействия на нее более совершенной формы; обратное воздействие ее на эту форму ведет к упадку этой формы.

Отсюда, однако, не следует, что сперва возникают менее совершенные формы проявления изящного: все проявления потенциально заключены в песне. Отсюда пошла бесконечная дифференциация. Прогресс живописи, скульптуры и зодчества зависел не только от психического развития человечества, но и от развития технических средств.

Характерно, что каждое выше лежащее искусство включает в себе все ниже лежащие, переводя их на свой язык. Искусство материальных масс в том смысле заключено в живописи, что оно, будучи в состоянии передать на плоскости материальные массы, присоединяет еще возможность красочной передачи их. Поэзия, заключая в себе изображение всей действительности, включает и пространственные формы. Музыка, как мы увидим ниже, обнимает собою всевозможные комбинации действительности.

Следует заметить, что в настоящую минуту уже определились главнейшие формы искусства. Дальнейшее развитие их связано с искусством, стоящим во главе их, т. е. с музыкой, которая все властнее и властнее накладывает свою печать на все формы проявления прекрасного. В настоящее время музыка и музыкальная драма развиваются быстро и мощно. Является невольная мысль о дальнейшем характере влияния музыки на искусство. Не будут ли все формы проявления прекрасного все более и более стремиться занять места обертонов по отношению к основному тону, т. е. к музыке?

Но будущее неизвестно... 2

В каждой форме искусства сквозит ее эстетическое значение. Под формой искусства мы разумеем способы выражения изящного, связанные друг с другом определенным единством их внешнего обнаружения.

Для многих видов поэзии таким единством будет слово, для живописи — краски, для музыки — звук, для скульптуры и архитектуры — вещество. Имеется возможность говорить о качестве и количестве необходимого материала для формы.

Важно, чтобы наименьшее количество материала для формы было наилучшим образом приспособлено к выражению содержания. Полнота передачи художественного содержания зависит не только от количества материала, но и от качества его. Лаконизм является существенной чертой искусства: лучше недосказать, чем пересказать. Форма и содержание находятся в обратном отношении друг к другу.

Художественное содержание, связанное формой, является нам в оболочке конкретных образов и смены их. Некоторые формы искусства дают возможность познавать это художественное содержание посредством малого количества материальных представлений: они являются наиболее удовлетворяющими назначению искусства.

Рассмотрим же с этой точки зрения главнейшие формы изящных искусств. Какие выводы являются следствием подобного рассмотрения?

В наименее совершенных формах искусства формальное воспроизведение действительности наиболее полно. Формы эти — зодчество и скульптура. В действительности каждый образ занимает в пространстве положение, определяемое тремя измерениями; в скульптуре и зодчестве художественные образы могут быть воплощены не иначе, как в трех измерениях. Существенное рассмотрение этих форм необходимо ведет к признанию, что они наиболее односторонне охватывают действительность. Отчасти упуская красочное разнообразие образов действительности, а также и смену их, искусство формы суживает и самый выбор этих образов. Предметом изображения могут служить лишь некоторые образы действительности, да и то в их отвлеченной, условной форме.

В живописи мы имеем дело с проекцией действительности на плоскость. Изображая на плоскости пространственные формы, измеряемые высотой, длиной и шириной, мы тем самым переходим от трех измерений к двум. Здесь мы имеем дело с внешней идеализацией действительности; такая идеализация позволяет, однако, нам изображать эту действительность в более широких размерах; в архитектуре и скульптуре это недоступно. Перенесение пространственного представления на плоскость в значительной мере освобождает нас от чисто физического труда; такой труд является необходимым условием при воплощении архитектурных и скульптурных памятников. Внутренняя энергия, не отвлекаемая посторонними препятствиями, в большей мере передается картине или фрескам: среди произведений кисти мы имеем образчики передачи наиболее тонких душевных сторон действительности. Отвлекаясь от одного измерения, мы как бы приобретаем возможность охватить действительность и с красочной стороны. Красочное изображение действительности — наиболее типичная черта живописи. В скульптуре формы действительности, изображаемые посредством веществ, часто представляют для нас интерес с точки зрения игры света и тени. В живописи нас интересует и красочная сторона действительности.

В искусствах нам важно, чтобы наименьшее количество материала наиболее полно выразило содержание, которое желает в него вложить художник. Последовательное рассмотрение количества и качества материала, потребного для воплощения художественного замысла в зодчестве, скульптуре и живописи, и приводит нас к следующему заключению: из пространственных форм искусства — живопись наиболее совершенная форма; между нею и зодчеством занимает место скульптура.

И действительно, при помощи небольшого количества красок мы достигаем наиболее полного изображения на полотне не только отдельного образа или группы образов, но и целых событий. Зодчество и скульптура не могут изображать большие пространства: в живописи возможно подобное изображение (например, пейзаж). Уменьшение внешних препятствий стоит как бы в прямой связи со свободой творчества. Внутренняя энергия, не тратясь на преодоление этих препятствий, более полно переходит в воплощенный образ. Этот образ может обладать большей потенциальной силой. Рабское копирование действительности не может привести к тождеству между изображением и предметом изображения. Внутренняя правда передаваемого предмета является главнейшим предметом изображения. Не сама картина должна выдвигаться на первый план, а правдивость переживаемых эмоций и настроений, вызываемых в нас той или иной картиной природы. Такое понимание задач изображения действительности вытекает отнюдь не из чувства пренебрежения к действительности, а из чувства глубокой любви к природе. Вопрос о правде в природе гораздо сложнее, запутаннее, чем он кажется на первый взгляд.

Внутренняя правда изображаемого может быть различно понимаема. Одна и та же картина, изображенная многими художниками, преломится, по выражению Золя, сквозь призму их души. Каждый художник увидит в ней различные стороны. Отсюда индивидуализм до известной степени необходим в живописи; индивидуальны художники, индивидуальны и художественные школы. Каждая школа может дать и талантливых художников, и бездарных. Вопрос о задачах живописи не касается художественных школ. Он стоит над всеми школами. Вопрос о красоте тоже не касается направлений живописи. Красота разнообразна, и чувство красоты гораздо сложнее, нежели многим кажется. «Прекрасные предметы остаются прекрасными, не имея между собою ровно никаких общих признаков, кроме того, что мы находим их прекрасными. Такой приговор этим теориям (т. е. теориям, стремящимся к слишком поспешному объединению красоты) и сделан Стюартом». Это говорит Троицкий в своем сочинении «Немецкая психология в текущем столетии». Живопись — не ремесло. Она — не фотография. Живопись отличается от раскрашенной фотографии, олеографии и т. д. индивидуализмом в понимании внутренней правды изображаемого. Отношения к природе людей, посвятивших свою жизнь изучению различных световых и цветовых оттенков ее, и

людей, в кои веки удостаивающих природу своим вниманием, не всегда совпадают; разговорная речь не совпадает с научной или философской.

И, однако, мы безапелляционно отвергаем формы искусства, еще не ставшие понятными нам. Разве здесь не может быть своего рода философии? Разве не могут существовать художественные произведения, требующие с нашей стороны некоторого проникновения в их смысл? Разве глубина художественного созерцания не накладывает известного отпечатка на изображение созерцаемого? Разве профан в живописи, явившийся на выставку посмеяться над Врубелем и Галленом, проникал в глубину художественных произведений вроде боттичеллевских, рембрандтовских и т. п.? В душе он, конечно, предпочитает живо и точно для него написанные этнографические наброски Верещагина (наброски, полезные для ума); Рафаэль, Рембрандт, Веласкес, все эти полуистлевшие уважаемые хоругви, которыми он наивно вооружается, объявляя поход новому искусству. Он не подозревает, что оно-то и является истинным возобновлением старинных традиций в живописи. Бунт некоторых форм искусства против академизма и натурализма он принимает за бунт против всего старого... Святая простота!

В искусствах формы мы изображали действительность в трех измерениях. Переходя к изображению действительности только в двух измерениях, мы выигрывали в качестве и количестве изображаемого; такой выигрыш облегчал переход внутренней энергии творчества в воплощаемый образ; предполагая а priori дальнейшую правильность, мы можем думать, что в поэзии мы переходим к изображению действительности только в одном измерении (во времени).

Плоскость характеризует двухмерное пространство, линия — одномерное. Непосредственная передача того или иного образа еще возможна на плоскости. Передача этого образа на линии невозможна. Если бы мы не знали характера той формы искусства, которая имеет наименование поэзии, то а priori могли бы предсказать посредственность изображения поэтических образов.

Непосредственное изображение видимости отсутствует в поэзии. Словесное описание этой видимости его заменяет. Совокупность слов, вытянутых в одну строчку, символизирует одномерность поэзии. Описывать легче, нежели изображать. Благодаря замене изображаемых образов описанием, круг образов, могущих быть предметом поэтического воспроизведения, значительно расширяется.

Творчество скульптора значительно парализовано тесными рамками изображения. Живописец пользуется большей свободой творчества; все же многие образы не передаваемы кистью (например, звездное небо, картины ночи и т. д.). Поэзии доступны подобные описания.

Внутренняя энергия поэта еще менее разбивается о внешние препятствия. Скульптор пользуется значительным количеством строительного материала; этот материал ограничивает его свободу творчества. Живописец пользуется меньшим количеством этого материала (полотно и краски, налагаемые кистью). Поэт им уже почти не пользуется. Между тем ему дана возможность описывать великий образ действительности. Он не стесняется пространством. Живопись лишь до некоторой степени справляется с пространством.

Измерение линии совершается с помощью последовательного отложения на ней другой, меньшей линии, принятой за единицу. Отсчет играет важную роль при измерении. Чередование моментов времени, обуславливающее счет, является основой всякого измерения. Непосредственное измерение всякого отсчета наиболее рельефно выступает в одномерном пространстве — в линии. В трехмерном же пространстве намечаемые координатные оси предшествуют измерению. Измерение, т. е. перевод пространственных отношений на временные, наступает потом. Линия не требует определений для высоты и

широты, а только длины. Мы сразу измеряем линию; сразу переводим на язык времени. Время — наиболее простая форма закона основания. Линия — символ одномерного пространства. Одномерное пространство — символ поэзии; одномерное пространство связано с временем. Отсюда близость поэзии, чисто временной формы, к музыке мы выводим а priori. Отсюда же мы предполагаем значение движения в поэзии.

И действительно, возможность изображения смены представлений — существенная черта поэзии. Представление невозможно без пространства. Смена представлений предполагает время. Поэзия, изображая и представления, и смену их, является узловой формой искусства, связующей время с пространством. Причинность, по Шопенгауэру, — узел между временем и пространством. Причинность играет большое значение в поэзии. В этом смысле предметом изображения поэзии является уже не та или иная черта действительности, а вся действительность. В этой широте изображения заключается все преимущество поэзии перед живописью, скульптурой и зодчеством: выступают элементы времени, мелькают и пространственные образы, потерявшие свою непосредственность. Мы присутствуем при погашении яркости пространственных образов за счет роста значения временной смены их. Здесь впервые напрашивается аналогия между этим превращением формы и превращением энергии. Поэзия в данном случае играет роль пространственного эквивалента музыки, аналогичного, например, механическому эквиваленту тепла. Поэзия — отдушина, пропускающая в искусство пространственных форм дух музыки. «Он дышит, где хочет, и голос его слышишь и не знаешь, откуда приходит и куда уходит» (Иоанн). Здесь мы имеем намек на одинаковый толчок, даваемый всем формам искусства; разность задач этих форм вытекает из неодинакового их качества. Когда мы горящую спичку последовательно подносим на определенный срок к фунту камня, фунту дерева, фунту ваты и фунту пороха, то получаем неодинаковый эффект — камень слегка нагревается, а порох взрывается, развивая массу энергии, — хотя источник тепла и один.

Поэзия, связывая время с пространством, выдвигает закон причинности и мотивации на первый план. Не в форме и не в краске лежит центр поэзии, а в причинной смене этих красок и форм, соединенных в образы окружающей действительности. Припомним слова Шопенгауэра: «Субъективный коррелят материи или причинности, так как обе одно и то же, — ум (Verstand)». Кант называл субъективный коррелят времени и пространства чистой чувственностью. Созерцание мира — вот, по Шопенгауэру, проявление ума. Непосредственно понятое умом разум (Vernunft) связует в понятия; дальнейшие комбинации этих понятий рождают цепь умозаключений. Поэзия умственна в шопенгауэровском смысле, но отнюдь не разумна (т. е., по-нашему, не рассудочна). Присутствие рассудочности в поэзии следует рассматривать как некоторого рода отзывчивость, которая существует между созерцаемым и созерцающими. Отзывчивость особенно сильна в некоторых формах поэзии, изображающих общественную и умственную жизнь отдельных лиц или целых народов, как это мы видим в романе. Эти формы поэзии получают большое развитие; их частное назначение заслоняет главную цель искусства. Отсюда могла произойти та колоссальная ошибка, когда тенденциозность была провозглашена главной целью искусства.

Принцип искусства для искусства, висящий в воздухе, мог иметь временное значение, как односторонность, уравнивающая противоположную односторонность. Под это знамя становились действительные художники; это вытекало из неясного сознания настоящего принципа искусства. И тенденциозность, и отсутствие ее являются отдельными видами, определяемыми высшим принципом.

Нам остается выяснить один существенный вопрос поэзии. А именно: каким образом рассудочность наложила свое клеймо на поэзию и отсюда распространилась в других искусствах?

Шопенгауэр останавливается на смешении двух форм закона основания. «Та форма закона основания, которая в нем относится единственно к понятиям или отвлеченным



представлениям, переносится на представления созерцательные, предметы реальные и требует основания познания от объектов, которые могут иметь только основание бытия. Над отвлеченными представлениями владычествует закон основания в том смысле, что каждое из них почерпает свою цену, значение и все существование, в том случае называемое истиной, единственно и исключительно из отношения суждения к чему-то вне его самого находящемуся, к основанию познания... Над реальными объектами, над созерцательными представлениями, напротив, закон основания владычествует не как закон основания познания, а только бытия, как законопричинности. Поэтому требование основания познания в этом случае не имеет ни значения, ни смысла, так как относится к совершенно другому классу объектов».

Поэтическое изображение действительности подчинено закону причинности и мотивации. Научное изучение действительности — закону основания познания. Смена поэтических образов может сопровождаться и не сопровождаться сознанием логической обоснованности их. Нелогическая обоснованность дает право на существование данной смены образов.

Между тем ее присутствием часто определяется осмысленность поэтических образов. Это роковое заблуждение вносит путаницу в суждения о достоинствах поэтических произведений.

Наша жизнь во многих случаях складывается таким образом, что рассудочная сторона ее выступает на первый план. Отсюда наша готовность рассматривать все жизненные проявления сквозь призму закона основания познания. Мы забываем, что область искусства вне компетенции этого закона. Мы всегда готовы навязать искусству не свойственные ему черты или отказаться от достижения проявлений изящного. В первом случае искусство является для нас чем-то мелководным, ненужным; во втором случае оно нас пугает. Мы смотрим на проявление искусства как на нечто бессмысленное, неразумное, почти безумное, тогда как оно, так сказать, сверхразумно. При столкновении с искусством мы часто уподобляемся слепцам, оставшимся без поводыря, когда логические законы, при всей их законченности, ничего не объясняют нам в области переживаемых эмоций.

Искусство ни логично, ни нелогично, а идейно. Идейность включает в себе и понятие логичности, и понятие нелогичности. Идейность является единственным существенным принципом искусства. Не идя вразрез с формальными принципами, он является их более центральным толкованием.

Непосредственная передача тех или иных сторон действительности — вот область пространственных форм искусства. В поэзии мы встречались с посредственной передачей всей действительности. В наиболее типичных формах музыки видимая действительность пропадает...

«Если спросят, что выражать... материалом звуков, надо ответить: музыкальные идеи», — говорит Ганслик.

Наиболее типичные формы музыки безобразны. Музыка не касается изображения пространственных форм. Она как бы вне пространства.

Действительность не такова, какой она является нам. Будем ли мы придерживаться научной, философской или религиозной точки зрения — мы придем к одному результату. Та действительность, которую мы знаем, является на самом деле иной.

Сколько-нибудь внимательное созерцание образов действительности приводит нас к убеждению, что они не остаются неизменными. Движение — основная черта действительности. Оно царит над образами. Оно создает эти образы. Они обусловлены движением.

Мир действительности, окружающий нас, есть обманчивая картина, созданная нами. В собственном смысле нет представления, т. е. нет двух моментов времени, в которые не произошло бы какого-либо изменения представления, хотя бы мы этого и не заметили. Существует одно движение. Представление есть моментальная фотография; смена представлений есть ряд таких фотографий, обусловленных началом и концом. Говоря языком индусов, между миром и нами протянуто обманчивое покрывало Майи.

Во всех религиях существует противоположение между нашим миром и каким-то иным, лучшим.

В искусствах мы имеем такое же противоположение между формами пространственными и временной. Зодчество, скульптура и живопись заняты образами действительности, музыка — внутренней стороной этих образов, т. е. движением, управляющим ими. Вот как говорит Ганслик: «Красота музыкальной пьесы есть специфически музыкальная красота, т. е. заключающаяся в соединениях тонов без всякого отношения их к чуждому им, вне музыкальному кругу идей... Царство музыки в самом деле не от мира сего».

Начиная с низших форм искусства и кончая музыкой, мы присутствуем при медленном, но верном ослаблении образов действительности. В зодчестве, скульптуре и живописи эти образы играют важную роль. В музыке они отсутствуют. Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже, и шире.

Я считаю нужным повторить слова, сказанные мною выше: всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность и конечным — музыку, как чистое движение. Или, выражаясь кантовским языком, всякое искусство углубляется в «ноуменальное». Или, по Шопенгауэру, всякое искусство ведет нас к чистому созерцанию мировой воли. Или, говоря языком Ницше, всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней духа музыки. Или, по Спенсеру, всякое искусство устремляется в будущее. Или, наконец, «царство музыки в самом деле не от мира сего».

В настоящую эпоху человеческий дух на перевале.

За перевалом начинается усиленное тяготение к вопросам религиозным. Музыка сильней и сильней влияет на все формы искусства. Музыка — о будущем.

«Имеющие уши да слышат»...

При рассмотрении искусства с точки зрения содержания подчеркивается значение музыки как искусства, отражающего мир ноуменальный.

Музыка как искусство, выражающее новые формы душевной жизни, останавливает внимание при рассмотрении искусства с точки зрения современности и религии.

В моей статье формальная зависимость искусств друг от друга и последовательность их выдвигается на первый план. Музыка как чистое движение — вот краеугольный камень нашего понимания.

В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах эта сущность одна и та же. Музыкой выражается единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем. Бесконечное совершенствование постепенно приближает нас к сознательному пониманию этой сущности. Надо надеяться, что нам возможно приблизиться в будущем к такому пониманию. В музыке мы бессознательно прислушиваемся к этой сущности... В музыке звучат нам намеки будущего совершенства. Вот почему мы говорим, что она о будущем. В Откровении Иоанна мы имеем пророческие образы, рисующие судьбы мира. «Вострубит бо, и мертвые восстанут, и мы изменимся»... Труба архангела — эта апокалипсическая музыка — не разбудит ли нас к окончательному постижению явлений

мира?

Музыка — о будущем...

Музыка побеждает звездные пространства и отчасти время. Творческая энергия поэта останавливается над выбором образов для воплощения своих идей. Творческая энергия композитора свободна от этого выбора. Отсюда захватывающее действие музыки. Вершины ее возносятся над вершинами поэзии.

Во всех искусствах нас останавливают определенные образы или определенность в смене их. В музыке нам важна определенность настроений. Определенность в сочетании звуков останавливает нас в музыке, а не образы или события, к которым при некоторой фантазии можно приурочить их. Определенное настроение вызывает у А представление о ряде событий аналогичного настроения; В представляет группу людей, соединенных общим действием; С напоминает картину природы и т. д.

Если бы эти лица составили программу музыкальной пьесы, наше внимание остановило бы несоответствие в понимании смысла данного мотива. Это несоответствие, однако, не касалось бы данного мотива. Душевное движение, вызванное этим мотивом, не изменилось бы от разнообразных истолкований его. Известные образы и события могли бы играть роль моста между жизнью и музыкой. Они не могли бы быть Целью известного мотива. В музыке то или иное душевное движение ничем не заслоняется: оно носит универсальный характер. Оно — лицом к лицу с нами. Воплощаясь в другие искусства, оно индивидуализируется.

В других искусствах те или иные художественные образы являются носителями душевных волнений. Они художественны постольку, поскольку действуют на нашу душу. Созерцая эти образы, мы проникаемся их настроениями.

В музыке, наоборот, образы отсутствуют. Вместо них мы имеем дело с мотивом, вызывающим аналогичные настроения...

Сознание аналогии между мотивом и известным образом — явление вторичное. Здесь мы имеем дело как бы с дедуктивным умозаключением, малую посылку которого займет данный образ. То, что в других искусствах передается посредственно, то в музыке непосредственно.

Ганслик говорит по этому поводу следующее: «Современные музыкальные сочинения, в которых господствующий ритм прерывается какими-то таинственными прибавлениями или сваленными в кучу контрастами, славятся за то, что будто бы музыка разрывает в них узкие границы, поднимаясь до выразительности речи. Нам всегда казалась двусмысленною такая похвала: границы музыки вовсе не узки, но зато обозначены весьма резко (резко ли?). Музыка никогда не может подняться до речи — следовало бы сказать спуститься, рассматривая дело собственно с музыкальной точки зрения, так как музыка, очевидно, гораздо более возвышенный язык, чем речь».

Непосредственно беспричинное чередование звуков вполне обоснованно, ибо время — простейшая форма закона основания — является единственно необходимым условием музыки.

Музыкальный мотив объединяет разнообразные картины аналогического настроения; он заключает в себе как бы экстракт из всего того, что значительно в этих картинах. Язык музыки — язык объединяющий.

Существует полный параллелизм между каждым искусством, с одной стороны, и теми или иными формальными чертами в музыке — с другой.

Причинная смена образов заменена ритмом различных тонов. Семи цветам спектра

соответствуют семь октав европейской гаммы. Качество вещества — высоте тона. Количество — силе тона и т. д. Все искусства встречают аналогичные черты в музыке, но язык музыки объединяет и обобщает искусство.

Глубина и интенсивность музыкальных произведений не намекает ли на то, что здесь снят обманчивый покров с видимости? В музыке нам открываются тайны движения, его сущность, управляющая миром.

Мы имеем дело с целой вселенной; в поэзии эта вселенная была выражена описанием явлений действительности; в живописи — изображением красочной стороны ее и т. д. Нам понятно противополoжение между музыкой и всеми искусствами, подчеркиваемое Шопенгауэром и Ницше. Нам понятно и все большее перенесение центра искусств от поэзии к музыке. Это перенесение происходит с ростом нашей культуры. Нам понятно, наконец, полусознательное восклицание Верлена:

De la musique avant toute chose,

De la musique avant et toujours.

В симфонической музыке заканчивается переработка действительности: дальше идти некуда. А между тем вся сила и глубина музыки впервые развертывается в симфониях.

Симфоническая музыка развилась в недавнем прошлом. Здесь мы имеем последнее слово искусства. В симфонической музыке, как наиболее совершенной форме, рельефнее кристаллизованы задачи искусства. Симфоническая музыка является знаменем, указывающим путь искусству в его целом и определяющим характер его эволюции.

Симфоническая музыка не касается феноменальной действительности. Образы являются в музыке продуктом рефлексии.

Требования объяснения музыки породили целое направление; отдельные удачные произведения, написанные в стиле этого направления, не искупают его ошибочности.

Центр музыки по-прежнему в симфонии. В этом стремлении объяснить музыку сказалась ошибка, аналогичная вышеуказанной в поэзии.

Глубина музыки и отсутствие в ней внешней действительности наводят на мысль об эмблематическом характере музыки, объясняющей тайну движения, тайну бытия.

Из намеков кратких

Жизни глубь вставала...

Поднималась молча

Тайна роковая.

(Вл. Соловьев)

Бывшие мгновения поступью беззвучною

Подошли и сняли вдруг покрывало с глаз...

Видишь что-то вечное, что-то неразлучное...

И года минувшие, как единый час.

(Вл. Соловьев)

Здесь искусство стремится к той же цели, как и наука, но с другой стороны, обратной и противоположной. Солидарность искусства с наукой должна поэтому заключаться не в смешении задач, не во внешних приурочиваниях искусства к научным целям, не в смешении путей, но в определенной границе между наукой и искусством. Эта граница обуславливает противоположность между наукой и искусством. Эта противоположность приучает нас к мысли о разнообразии путей, ведущих нас к познанию вселенной.

Из вышесказанного следует, что близостью к музыке определяется достоинство формы искусства, стремящейся посредством образов передать безобразную непосредственность музыки. Каждый вид искусства стремится выразить в образах нечто типичное, вечное, независимое от места и времени. В музыке наиболее удачно выражаются эти волнения вечности. К ним впоследствии могут быть приурочены разнообразные комбинации образов и событий. Каждая отдельная комбинация так относится к ее музыкальному прототипу, как понятие видовое к своему родовому.

В области логического мышления объем и содержание понятия находятся в обратном отношении. В области художественного созерцания ширина (объем) и глубина (содержание) как бы прямо пропорциональны. В музыке мы имеем комбинации всех возможных действительностей. Объем музыки — безграничен. Содержание ее — наиболее глубокое содержание. Музыка не разумна, но ее область не одни только чувства.

Некоторые мыслители не приурочивают идеи к понятиям. Они не считают их реальными сущностями. В идеях, по их мнению, заключаются элементы как абстрактного, так и конкретного.

Достоинство художественного произведения не может определиться ни умностью, ни эмоциональностью его.

В художественном произведении мы имеем и то и другое. Мы смотрим здесь на явление вне всяких умозаключений относительно его. Мы усматриваем в этих художественных воспроизведениях явлений нечто вечное. Не является ли этот элемент вечного, независимо от внешних условий, тем элементом, который заставлял некоторых мыслителей выделять его как элемент идейности? Отсюда у нас впервые зарождается как бы смутное предчувствие, что сущность искусства заключается в его идейности. Отсюда мы понимаем смысл выражения, которое часто употребляют художники: они говорят, что мало видеть предметы, надо «уметь видеть». Умение видеть есть умение понимать в образах их вечный смысл, их идею. Не сюда ли относится «музыка сфер»? Рассмотрение идейности искусства не относится, однако, к нашей задаче.

Мы рассматриваем искусство с точки зрения формы. Мы касаемся идейности искусства лишь ввиду зависимости, существующей между обсуждением искусства с точки зрения формы и содержания.

В музыке выступает эта зависимость с особенной отчетливостью. Отсюда же у нас рождается мысль о художественном творчестве как синтезе рассудка и чувства в нечто, обуславливающее и то и другое. Двойственность существующего между рассудком и чувством исчезает при созерцании художественных образов. Здесь — чувство становится, по словам Гейбеля, «спокойным и прозрачным речным ложем, поверх которого стремится,

подымаясь и опускаясь, поток звуков».

Такой мысли, вытекающей из недостаточности одной разумности или эмоциональности искусства, как нельзя более соответствует мысль об идейности искусства.

В каждом произведении искусства нас останавливает и образ, и то, что делает этот образ художественным. В «Происхождении трагедии из духа музыки» Ницше останавливается на вышеупомянутом противополжении искусств, на противополжении между духом Аполлона и Диониса. В трагедии он видит примирение этих разнородных начал. Он предсказывает шествие Диониса из Индии. Здесь намек на все большее проникновение музыкой современной драмы. Это проникновение не ограничивается, по нашему глубокому убеждению, драмой. Оно распространяется на все искусства. Подробное рассмотрение этого влияния относится к рассмотрению искусства с точки зрения современности. Столь модное теперь выражение «настроение» — уже давно потеряло всякий смысл. Произошло то же, что с украденной одеждой, которая, однако, не впору. Не знают, к чему применить слово «настроение» — это как бы ярлычок, отставший от того предмета, к которому он был приклеен. А между тем выражение «настроение» имеет глубокий смысл. Оно указывает на эволюцию искусств в сторону музыки. Настроение того или другого образа следует понимать как «настроенность» этого образа, как его «музыкальный лад»... Углубляясь в символические драмы Ибсена, драмы с настроением, мы поражаемся двойственностью, а иногда и тройственностью их смысла. Среди обыкновенной драмы здесь и там проскальзывает аллегория. Эта аллегория не исчерпывает всей глубины драмы. Фоном, на котором развивается драматическое и аллегорическое действие, является «настроенность» этих драм, т. е. музыкальность, безобразность, «бездонность» их. Здесь и там видны творческие попытки соединить временное с невременным, в обыденном действии показать необыденность значения его. Эти соединяющие попытки вытекают из стремления драмы проникнуться духом музыки. Это совместное присутствие драматизма с музыкальностью, соединение того и другого элемента, неминуемо ведет к символизму.

Д. С. Мережковский определяет символ как соединение разнородного в одно. В будущем, по мнению Соловьева, Мережковского и других, нам предстоит вернуться к религиозному пониманию действительности. Музыкальность современных драм, их символизм, не указывает ли на стремление драмы стать мистерией? Драма вышла из мистерии. Ей суждено вернуться к ней. Раз драма приблизится к мистерии, вернется к ней, она неминуемо сходит с подмостков сцены и распространяется на жизнь. Не имеем ли мы здесь намек на превращение жизни в мистирию?

Не собираются ли в жизни разыграть некую всесветную мистирию?..

Опера, и в особенности вагнеровская, — та же драма, В этой драме музыкальность выступает на первый план, но не в побочном, а в собственном смысле.

В Вагнере мы имеем музыканта, впервые сознательно протянувшего руку трагедии, как бы в целях облегчения последней ее эволюции в сторону музыки.

Вслед за Вагнером, еще музыкантом, появляются драмы Ибсена, еще поэта, но уже стремящегося к музыке. Вагнер — музыкант, снизошедший до поэзии, Ибсен — поэт, восшедший к музыке. Оба они в значительной степени протянули мост от поэзии к музыке.

Каждое музыкальное произведение состоит из ряда колебаний звуков; восприятие ухом этих колебаний как тонов определяется простотой их отношений. В музыке недопустимо любое отношение колебаний. Необходим выбор, среди бесконечно разнообразных отношений, только весьма простых. Выразительность мелодий, заключающаяся в подборе этих отношений, в других искусствах является нам то как идеализация, то как типичность, то как стилизация, то как схематизация.

В «Острове мертвых» А. Беклина нас поражает соответствие между фигурой, замкнутой в белую одежду, скалами, кипарисами и мрачным небом (а по другому варианту — заревым фоном).

Этим выбором только определенных предметов выражается стремление выразить нечто однородное. Иные краски, иные тона возбудили бы в нас чувство неудовлетворенности; эта неудовлетворенность совпала бы с неудовлетворенностью, возбужденной необоснованным переходом в другой тон. В последнее время все больше и больше увеличивается эта щепетильность ко всевозможным диссонансам. Здесь мы переносим нечто присущее музыке на другие искусства. Этот перенос опять-таки зависит от все большего распространения музыки, а также от влияния ее на другие искусства.

В XIX столетии музыка развилась быстро и мощно. Теперь она невольно обращает на себя внимание. Она влияет.

Является невольная мысль о дальнейшем характере этого влияния. Не будут ли стремиться все формы искусства все более и более занять место обертонов по отношению к основному тону, т. е. к музыке?

Но будущее неизвестно...

## СМЫСЛ ИСКУССТВА

### § 1

Что такое искусство?

Легко ответить на этот вопрос. Или — почти невозможно.

Определяли и будут определять искусство сотни блестящих умов. Перед нами — серия ответов на то, что такое искусство. И если всякому из нас очевидно значение искусства в жизни, то цели его неопределенны, шатки. Всякий из нас встречался со взглядами художников или мыслителей на сущность искусства; и однако ответы на поставленный вопрос нас часто не удовлетворяют вовсе; при этом мы не в силах определить, почему тот или иной взгляд на сущность искусства ложен; смутно понимаем мы, что иное определение искусства взято или слишком широко, или слишком узко; в первом случае — перед нами смутно говорящие определения; во втором, — быть может, и верный анализ некоторых черт, но не всех.

Всякое мировоззрение, более или менее полно охватывающее проблемы жизни, уделяет место вопросам эстетики; нет метафизической системы, которая не выводила бы основных понятий о красоте. Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель, Шопенгауэр, Гартман, Ницше определяли искусство. Часто суждения их об искусстве отличались необыкновенной глубиной и серьезностью; но эстетики их предопределены исходною точкою системы, в настоящее время спорной или даже вовсе оставленной. Поэтому даже наиболее глубокие взгляды на сущность искусства окрашены светом явно или тайно не удовлетворяющих нас мирозерцаний.

Наконец, перед нами разворачивается серия эстетик, независимых от метафизики или зависимых только отчасти. И однако эстетики эти оспаривают друг друга: они основаны на

классификации эстетических феноменов или на анализе существующих форм; принцип классификации в таком случае лежит вне искусства — в социологических, этических, религиозных, метафизических или научных взглядах своего времени; такие эстетики в выводах своих относительно сущности красоты попадают в зависимость от науки, религии, метафизики и пр. Связь любой эстетики с коренными представлениями о действительности неминуема. Преимущество эстетик, рассматривающих феномены искусства независимо от господствующих взглядов на мир, природу человека, перед эстетиками, выведенными из этих взглядов, несомненно. Эстетики первого рода основаны на положительных данных; эстетики второго рода заранее предопределены основным началом господствующей системы: положительные данные здесь подбираются так, чтобы связь этих данных подтверждала систему. С известным остроумием и глубиной многократно, многообразно располагаем мы данные искусства относительно общих принципов.

Но и независимые эстетики не обойдутся без классификации. Принципом классификации не может быть методологический принцип. Сложна разработка научно-философских методов; все более убеждаемся мы в значении метода для общих выводов. Одна и та же группа фактов, в зависимости от способа расположения, дает серии не сведенных к единству результатов; или мы располагаем группу по логической связи, устанавливаемой между фактами, или по связи взаимного происхождения (генетической), или по градации переживаний, сопровождающих факты (субъективно-психологической), или по чисто моральным, или по религиозным соображениям. Наконец, самый принцип причинности можем выбрать то в более широком, то в более узком смысле, в результате получаем ряды физиологических, физико-химических, механических связей, даже математических формул. Так, например, существует сходство в общих воззрениях на музыку у Шопенгауэра, Ницше, Ганслика, Гельмгольца, Спенсера. Все эти мыслители придают музыке первенствующее значение. Но Шопенгауэр усматривает в ней мировую волю; Ницше приводит музыку к дионисическим культам древности; Спенсер видит в ней дифференцирующее начало переживаний; Ганслик бросает взгляд на историю музыки; Гельмголец производит ряд математических выкладок. Разность в определении музыки зависит здесь от разности путей исследования. Шопенгауэр — метафизик, Ницше — филолог, Спенсер — биолог и социолог, Ганслик — музыкальный критик, Гельмголец — физик и физиолог. Понятно, что методы их различны. И пока мы не произведем критику самих методов определения искусства или не определим серию возможных методов, пока не установим общего масштаба сравнения, т. е. не сведем методологические результаты к одному результату (методологическому или иному), мы не можем сказать ни того, что приведенные мыслители сходятся, ни того, что они расходятся.

Еще пример. Известный химик Вильгельм Оствальд в письмах к одному художнику высказывает свои наблюдения над свойствами красок в связи с техникой передачи эстетического впечатления; здесь в основе лежит связь между зрительным впечатлением и химическим свойством: возможна эстетика живописи, выведенная отсюда. В каком отношении стояла бы она к эстетическим взглядам Джона Рескина, утверждавшего, будто тихие переживания в живописи прекраснее переживаний бурных? Да ровно ни в каком. А вот Пшесмыцкий, доказывавший связь Дегаза, Мане и Моне с японской школой Ойкийуйи, равно противостоит и Рескину, и Оствальду. Связь между всеми троими открылась бы тогда, когда предварительно были бы найдены, во-первых, краски, химические свойства которых пригодны для передачи тихих переживаний, во-вторых, когда Дегаз, Моне и Мане, приведенные к японцам, оправдывали бы взгляды Рескина и Оствальда на живопись, т. е. когда была бы установлена связь между химическим свойством, впечатлением, переживанием и историей живописи. Эта связь находима, если вообще есть в методологическом рассмотрении проблем творчества нечто, не преломляемое в методе. Пока отсутствует гносеологическая разработка вопросов искусства, мы не можем сказать ничего точного. И это чувствует неподготовленный искатель правды в искусстве. Оттого-то он снова и снова задает себе вопрос: «Что такое искусство?»



Положительные эстетики, основанные на подборе фактов, уязвимы с совершенно противоположной стороны; сводя к единству разнообразие фактов, мы отвлекаемся от специальных задач, преследуемых любой формой искусства. Художник всю жизнь изучает краску — глубже понимает он и задачи краски, глубже видит он связь между этими задачами и общими вопросами искусства; то же и музыкант — достоинства симфонии определяет он тематической разработкой, специальные вопросы контрапункта для него важнее общих вопросов о смысле искусства вовсе не потому, что он — узок, а потому, что теоретиков в пределах дорогого ему искусства не без оснований способен он заподозрить в дилетантизме. Однажды я предложил ученому специалисту музыки вопрос, какая опера Чайковского ему более нравится, и он изумился: «нравится», легко сказать, ведь для него мнение о том или ином произведении есть сумма множества слагаемых; на такой вопрос можно ответить трактатом по музыке, а вовсе не мнением. И я устыдился простоты своего вопроса тем более, что самому мне приходится сплошь да рядом молчать, слыша поверхностные суждения о достоинстве того или иного стихотворения там, где достоинство определяется для меня еще и умением сообразоваться с рядом технических завоеваний в области формы.

Теоретик искусства обязан быть еще и специалистом. Если же он специалист в пределах одной только формы искусства, неминуемо поставит он свою форму во главу угла: и вот — однобокая классификация форм искусства.

Как же быть с определением искусства?

Неужели необходимо, во-первых, знать все метафизические, религиозные, научные взгляды на искусство, во-вторых, уметь критически отнестись к этим взглядам, в-третьих, исчислить все возможные способы располагать феномены искусства (методология), в-четвертых, быть специалистом во всех областях творчества? Но бесконечны суждения об искусстве; бесконечны формы искусств; бесконечно распадение этих форм на новые формы. Вот уже воистину требуется объять необъятное.

И оттого-то не может существовать правильного взгляда на сущность искусства; здесь обречены мы на дилетантизм. Если так, остается область личных суждений: «Мне это нравится... Мне это не нравится...» О вкусах не спорят. Еще менее уместны здесь поучения, статьи, трактаты...

И я, предъявляя вниманию читателей мою статью, нахожусь в неловком положении, потому что хотя я и многое читал, обо многом думал, кое в чем успел, однако не удовлетворяю и одной двадцатой требований, предъявленных мной теоретику.

## § 2

Вопрос о сущности искусства остается неразрешимым. И однако можно говорить о смысле искусства. Для этого нужно уяснить себе отношение, устанавливаемое между сущностью и смыслом.

Сущность искусства есть открывающееся посредством той или иной эстетической формы безусловное начало. Смысл искусства есть проявление в целях этого начала: можно рассмотреть целесообразность в соотношении форм творчества; и далее — связать эту целесообразность с более общими принципами. Следует помнить, что при такой постановке вопроса углубление смысла эстетики неминуемо подчиняет искусство более общим нормам; в эстетике обнаруживается сверхэстетический критерий; искусство становится здесь не столько искусством (?????), сколько творческим раскрытием и преобразованием форм жизни. Идя таким путем, сталкиваемся мы с многообразием существующих форм, приемов техники,

не вмещающих смысла искусства, не вмещаемых в этом смысле. От смысла искусства следует отличать поэтому формы проявления смысла в исторически сложившемся многообразии искусств; эволюция форм искусства, переживая эпохи дифференциации, интеграции и снова дифференциации, быть может, регулируется общими нормами целесообразности. Если же мы проведем линию от конечных путей, к которым должно привести нас и искусство, к настоящему моменту, и измерим достоинство многообразных форм конечным смыслом, мы неминуемо втиснем искусство в рамки рационализма.

И потому-то смыслом искусства неопределимы существующие формы искусства.

Но если они неопределимы смыслом, они, быть может, определены сущностью? Но формы творчества должны рассматриваться так, как будто искусство автономно. Сущность же искусства неопределима, и вовсе не потому, что нельзя подставить вместо нее готовые более или менее интересные схемы, видимо разрешающие вопрос о сущности. Вопрос о сущности искусства неразрешим в методах науки и философии, потому что неразрешимы вопросы о сущности в этих методах. Ведь тут сталкиваемся мы с вопросом о субстанции.

С понятием субстанции связано понятие о неизменной основе явлений. Спиноза учил, что мышление (принцип духовности) и протяжение (принцип телесности) — суть свойства Божественной субстанции. По Локку, понятие о субстанции внеопытного происхождения. Блестяще определяет понятие о субстанции Вундт, когда указывает на два признака, характеризующих субстанцию: на ее безусловную реальность и внеопытное происхождение; но понятие о субстанции, как реальной сущности, противоречиво; раз субстанция есть реальная сущность, понятие о ней должно быть достоверным; внеопытное же происхождение оставляет под сомнением эту достоверность. Трансцендентальная философия ограничивает сферой опыта первоначальное понятие о том, что есть субстанция; содержание опыта определяет понятие о субстанции: но тут нарушается взгляд на субстанцию как на пребывающую сущность явлений; или же понятие о субстанции сливается с понятием о материи в принципе постоянства. Так намечается важный этап в развитии взглядов на субстанцию.

Субстанция теперь идентична материи. Но некоторые мыслители (Шопенгауэр, Вундт и др.) самый принцип материи отождествляют с причинностью. И далее: причинность рассматривают как форму закона основания.

Итак, вопрос о сущности предопределен логическим законом; и поскольку мы строим из общей логики логику той или иной сферы знаний (частные логики наук, искусств), постольку вопрос о сущности искусства решался бы вовсе не обращением к внутренней сущности искусства; он решался бы построением логики искусства (методики).{19} Но для того чтобы такая логика имела место, мы должны вывести из общей логики необходимые ее предпосылки; и далее: связать эти предпосылки с опытным материалом (наличностью эстетических форм), так или иначе сгруппированным; группировать мы должны соответственно различным приемам (научным, этическим, религиозным, эстетическим). Вопрос о сущности искусства в первоначальном смысле снимается с очереди, раз мы имеем намерение членораздельно выражать наши взгляды на искусство.

Вместо вопроса о сущности мы должны поднять вопрос о методах отношения к искусству, выяснить численность методов и расположить параллельно методологические результаты; далее: должны мы установить связь любого методологического ряда с теоретической предпосылкой искусства. Без такой черной, подготовительной работы не имеем мы прав на утверждение свободы искусства или его несвободы и т. д. Методология эстетики в настоящее время еще не разработана; не существует еще и специальной логики искусства. Коген, Наторп много поработали над частными логиками наук. Мы ждем образованных теоретиков искусства, которые подведут общие вопросы искусства к желанному рубежу. А пока — осторожность в суждении об искусстве, вот все, что мы можем предъявлять теоретику, если

предлагает он нам свои концепции. Можем мы утверждать за искусством ту или иную сущность, но сущность эта утверждается нами как наша вера; правда, вера может носить печать непосредственной убедительности, особенно если мы подкрепим ее указанием на смысл искусства: тут вступает в свои права наше религиозное credo, особенно если credo это высказывается в художественных образах; тут будем мы иметь дело с художественным прозрением, метафизикой искусства, религией, но не логикой искусств. А ведь только такой логикой выносятся эстетика из ряда смежных методологий как самостоятельная дисциплина.

С другой стороны, ограничивая субстанцию искусства опытом, мы должны рассматривать существующее многообразие форм в качестве предметов опыта; изучать законы эволюции, дифференциации и интеграции форм; вот почему останавливают нас все более чисто формальные черты искусств; содержание определимо лишь в форме; форма искусства — это воплощенное содержание. Мы должны поэтому указать на связь, существующую между «чувственным» содержанием искусства (плотью его) и формами чувственности (пространством или временем).

Всякая эстетика есть еще и трансцендентальная эстетика в кантовском смысле, т. е. она имеет отношение к пространству и времени; учение о расположении общих условий возможности эстетической формы есть учение о расположении в пространстве и времени. Далее: в усложнении форм мы определяем так называемое содержание; содержание, с этой точки зрения, выводимо из формы. Смысл, т. е. последняя цель всякого творчества, может явиться тут вспомогательным средством, освещая формальные условия эстетики тем или иным религиозным светом.

За неимением строго разработанной логики искусств (предмет ближайших исследований теоретиков), мы поневоле очерчиваем область эстетики как самостоятельного целого областью теории знания и метафизики (всегда религиозной по существу). Тут содержание искусства мы принуждены рассматривать то как форму, то как смысл: в первом случае многообразие данных выводим мы из единообразия логических отношений пространства и времени; во втором случае освещаем это многообразие с точки зрения целей творчества. Наконец, краткости ради, соединяем мы оба способа отношения, т. е. в формальных законах развития искусства предугадываем символический смысл. Поступая так, мы несколько не заблуждаемся относительно условности пути: но ведь вся эстетика от Лессинга до Ницше не могла не идти этим путем. А научное изъяснение искусства вместе с историей искусств никак не осмысливают эстетические феномены: Ни наука, ни история не говорят нам о смысле. Найти иной метод в наши дни — значит быть Коперником в области эстетики.

В дальнейшем я разберу неизбежные вопросы, возникающие из вышесказанного, и постараюсь дать схематическое (условное) их решение.

Постараюсь быть точным в установленных пределах, хотя пределы эти, увы, условны; здесь не моя вина: нельзя быть точным, когда отсутствует логика искусств; точность может быть лишь в пределах того или иного метода. Я не касаюсь методологических разъяснений; задача моя наметить вероятный смысл искусства. А смысл и метод не уживаются вместе.

### § 3

Объективное рассмотрение сущности искусства сводится к установке ряда методологических решений в духе нашего времени.

Точность приема не гарантирует безусловности решения. Здесь условием безусловности является усовершенствование метода, а не того, что вводится в метод. Между содержанием

и методом — непереступаемая бездна. В этом смысле условны вопросы, связанные с сущностью искусства; они опираются на процесс развития приемов исследования; генезис искусства явился бы ответом на поставленный вопрос; происхождение искусства не имеет отношения ни к смыслу, ни к сущности искусства; тут вступают в свои права естествознание, психология, история культуры, история религии, история искусства. И ответ на то, что такое искусство, исчерпывается освещением искусства естествознанием, психологией и т. д. Я оставляю в стороне эти вопросы.

Есть другой подход к пониманию искусства; этот подход в очевидности факта, что искусство опирается на действительность. Каждая форма искусства определяется с точки зрения той коренной черты действительности, которую отображает она наиболее полно.

Вот тут-то и возникает вопрос о том, что такое действительность.

Наивное сознание соединяет действительность с видимой осязательностью явлений: видимость смешивается с действительностью. Объем и содержание видимости неустойчивы: мы видим предметы в пространстве в то время, как физиология устанавливает их в двух измерениях (на плоскости), относя третье измерение к мускульному чувству.

Самая предпосылка видимости — пространство — воспринимается нами условно; необходимым условием пространства считаем мы его непрерывность; но «нельзя заключать из одного факта непрерывности движения к общей непрерывности пространства», — говорит математик Кантор. Вспомним взгляды Гаусса, Лобачевского, Бельтрами, Пуанкаре о возможности пересечения параллельных линий, взгляды Сильвестера, Клиффорда, Гельмгольца о четырехмерном пространстве. Рид в трактате «Геометрия видимого» соприкасается с Гельмгольцем. Девонс наглядно доказал, что в ином, невообразимом пространстве мы могли бы прийти к началу Эвклидовой геометрии. Наконец, вне геометрии устанавливаем мы взгляд на пространство как на познавательную форму.

Но, быть может, в условиях видимости пределы безусловны; и это не так: попробуйте отметить границы спектра, и ваши отметки не совпадут с отметками других лиц, при постепенном повышении звуков, издаваемых сиреной, не все одновременно перестают слышать эти звуки; то же о времени: вспомним опыты Роша с расширением памяти. Видимость условна; пределы ее условны тоже. Видимость не покрывает внешней действительности; видимость не покрывает внутренней действительности (мира переживаний, более узкого у одних, более широкого у других). Если бы действительность определялась видимостью, действительность была бы недействительностью. Но что такое действительность? С точки зрения современной психологии, действительность есть совокупность возможного опыта (внутреннего и внешнего); теория знания определяет этот опыт, как содержание нашего сознания: опыт внешний есть часть опыта внутреннего в формах пространственно-временных; видимость — малая часть действительности.

Видимость переживается в искусстве, т. е. становится в подчиненное отношение к опыту внутреннему; зависимость внешнего опыта от опыта внутреннего не сознается нами непосредственно, но устанавливается методом современной психологии и теории знания; искусство явно выражает эту зависимость.

Способ выражения — художественный символизм; он осуществляется в свободе отношения к образам видимости как к моделям безобразных переживаний внутреннего опыта; свобода сказывается в выборе образов и в преобразовании их в том или ином направлении, не совпадающем с направлением изменения образов; изменяя видимость или насыщая ее своими переживаниями, художник остается верным действительности, поскольку он остается верным и переживанию, и основным схемам построения образов видимости; изменяя образ видимости, он, в сущности, подчеркивает основные черты образа; способ, каким он это совершает, а также порядок изложения основных черт видимости — диктуется

переживанием. Поэтому, и оставаясь в пределах видимости, и творя будто бы недействительные меры — художник остается реалистом в отношении к действительности и одновременно превращается в символиста по отношению к видимости.

Переживаемое содержание сознания не ограничивается сферой только чувств или процессов воления, или процессов мышления. Оно есть неразложимое единство этих процессов, отнесенное к форме внутреннего чувства, т. е. времени. В нашем внутреннем чувстве должно быть нечто, одинаково относимое и к переживанию как к содержанию внутреннего опыта, и к явлению видимости, дабы возможно было отнесение первого к последнему. Эта способность, отнесенная к рассудку, рождает схематизм понятий рассудка, т. е. символизм в более широком смысле слова; направленная к соотношению фактов внешнего опыта с фактами внутреннего, она рождает символизм в более узком смысле слова; процесс построения моделей переживания посредством образов видимости есть процесс символизации.

Про искусство нельзя сказать, что оно выражает мысли, чувства или воление; всего менее можно сказать, что искусство есть мышление в образах: тут совершили бы мы грех и относительно искусства, и относительно Канта; он говорит нам всей нераздельной цельностью душевных процессов, в которых открываем мы и мысли, и чувства, призыв к действию; отсюда заключают справедливо, что образы искусства выражают, между прочим, идеи практического разума; и далее (уже совершенно несправедливо), что в выражении идей и тенденций — смысл искусства; так подменяется нераздельная цельность переживания одной стороной переживания: образы искусства часто выражают идеи, но идеи эти чаще всеобщего и необходимого характера (социальные, религиозные, метафизические); условия времени и среды (быт) образуют, правда, периферический смысл художественного образа, понятого как идея, но за ним просвечивает более широкий и глубокий смысл: без этого смысла среда, время и место не имеют значения; понимание образа как идеи, в свою очередь, неполно; здесь образ становится аллегорией, т. е. моделью к модели (ибо образ-символ это модель переживания).

Точно так же выводят из искусства нравственность, руководствуясь тем, что художественные образы будят и волю, призывая нас к высоким поступкам. Но когда заключают отсюда о том, что горные вершины долга и горные вершины творчества единообразны в форме, то впадают в оптический обман, слишком приближающий эти вершины к нашему зрению.

Исчезает завлекающая нас дымка, опоясывающая вершины творчества: в ней — вся прелесть, все очарование искусства. Без нее — искусство становится слишком доступным; для чего тогда существует оно, а не свод моральных предписаний?

А когда заключают, что назначение искусства — выражение наших эмоций, руководствуются тем, что искусство выражает и чувства; горные вершины творчества превращаются тогда в вершины... облачные, ежеминутно меняющие свои очертания, проплывающие мимо жизни, как обыденной, так и ценной. Так приходим мы к полному Хаосу.

Нет!

Художественный образ уподобляется горе, склоны которой покрыты виноградником идей; здесь у склона выделывают вино новое — вино новой жизни; но не как вино даны здесь идеи: не прямо они получают из образа; нужна работа претворения, понимания, угадывания со стороны лиц, воспринимающих искусство; и эта работа «post-factum»; дан образ: он или виноград, или бесплодная смоковница; только время решает, то он или другое. Вершины же горы покрыты облаками эмоций, из которых блещет молния и гремит гром; и только в разрывах облаков сверкают нам ледяные вершины долга, способные, однако, стать кратером, выбрасывающим к небу столб огня, — кратером, затопляющим виноградники идей, чтобы склоны нового долга поросли садом новых идей. Для оценки истинно глубокого художественного произведения нужно совершить работу: претворить виноград в вино

(понять) и сквозь хаос чувств пройти к вершинам долга с риском упасть в пропасть. Вот чему уподобляется истинный образ искусства — образ-символ. Вулканическая сила образа громоздит перед нами все новые кручи ценностей, а контур горы — это нормы долга.

Так выражается в искусстве безраздельно целое переживание. Аллегорический смысл символа коренится в тех идеях, которые он, между прочим, выражает; наивно-реалистический смысл определяется фабулой, местом, временем и средой. Каждый символ имеет три ступени пониманий; форма пониманий изменчива: много есть путей восхождения с низины к вершине; на вершине встречаются эти тропы. Только совокупность троп (аллегорических смыслов) дает рельеф символа. Каждая эпоха, каждая нация, каждая индивидуальность может осмыслить символ: только совокупность смыслов плюс еще нечто исчерпывает символ: вот почему истинно символические произведения искусства уподобляются еще колодцу, из которого не вычерпаешь воды живой.

Творчество есть живой процесс деятельности; в него входит совокупность душевных способностей, осуществляющих единую цель. Только символ выражает эту совокупность; только в символизме — выражение творческой деятельности художника.

#### § 4

Искусство есть творческая деятельность души, осуществляемая при помощи определенных путей работы преодоления материала.

Но есть ли творчество еще и познание?

Познание входит в творчество. Иногда говорят, что искусство есть особого рода познание; говоря так, смешивают познание с знанием; область знания есть область того или иного опыта, оформленного методом; знание есть наука; познание есть знание о знании; оно рассматривает орудия знания — методы; но границы методологического ряда опытов предопределены тем или иным условием возможности опыта; условие опыта — внеопытного происхождения; оно — та или иная категория; и поскольку единство категории — в единстве самосознания, постольку внеопытная категория есть всегда категория рассудка. Знание о знании коренится в самосознании — в рассуждающем сознании. И потому: познание есть только самосознание, т. е. изучение законов нашей познавательной деятельности. Познание есть область гносеологии; не могут быть две познавательных деятельности. Утверждение, что искусство есть особого рода познание, не имеет прямого логического смысла. Это или красивая фраза, или путаница двух сфер: познания и знания. Единственный смысл такого заявления в том, что искусство есть знание; вывод — искусство есть осознаваемая наука. Выводы из этого вывода убийственны для всякого живого искусства: живое искусство должно стать искусством мертвым [Я останавливаюсь подробнее на тезисе «искусство есть особого рода познание» потому, что теперь особенно часто его слышишь.].

С другой стороны, утверждая искусство как метод познания, понятие познавания ставят на первом месте, понятие же творчества выводят из него. Но, решая вопрос признанием примата познания, мы сталкиваемся с рядом недоумений.

Во-первых, оставаясь в области положительных наук, мы видим, что всякое научное уяснение разлагает действительность на ряд понятий о действительности; научные понятия о действительности удаляют, а вовсе не приближают нас к общелогическим понятиям: специальная логика наук вырабатывает специальные виды понятий; познавательный смысл этих понятий не становится яснее, а наоборот — темнее; общелогический смысл и точность приема не координированы; атом еще более непонятен, чем идея разума, если только мы

попытаемся осмыслить атом как идею разума, отрешившись от всяческого биоцентризма. Атом как условие опытного объяснения — это одно, как познавательная идея — совсем другое. Например, для того чтобы определить минерал, я должен знать его химическую структуру; структура определима соотношением элементов: я должен знать химические и физические свойства элементов, должен расположить их в систему относительно атомных весов. Здесь атом определяется весовым отношением, т. е. вместо минерала я имею ряд весовых отношений; но область взвешивания (статика) определяется, в свою очередь, представлением о силе, потому что равновесие есть равновесие двух противоположно действующих сил. В динамике я превращаю вещество в систему сил (минерал, как комплекс таких-то и таких-то силовых линий). Действие же сил определяю я работой. Работой кого, чего? Но тут стою я перед непроницаемой тайной. Определение минерала проникает этот минерал, но проникает непроницаемой тайной. Механическое объяснение есть всегда построение модели, но смысл модели (общелогический) исчезает.

$Mv^2/2$  — формула живой силы. Познание ли это? Нет — это просто знание условий — кого, чего? Факта? Где объекты такого познания? Конечно, не в мире опыта, даже и не в мире бытия. Минерал, понятый как комплекс энергии, или превращается в модель, в научный символ, — только не в идею, не в аллегорию. Итак, знание ведет нас к творчеству моделей; и если в основе феномена (минерала) лежит символическое представление, то это представление логически первее феномена: оно его творит. Но тогда за созданным явлением стоит творящее его начало. Так начинается дуализм (мир явлений и вещь в себе), пока стоим мы на точке зрения специального знания. Но когда мы поймем, что самые общие механические представления предустановлены формой познавательной деятельности, мы становимся на точку зрения познания. Вещью в себе окажется наше рассуждающее сознание, предопределяющее себе объекты. Итак, рассуждающее сознание сообразно с законами разума в своих всеобщих и необходимых суждениях предопределило такую комбинацию условий, совокупность которых породила во мне представление о минерале. А в познании свойств минерала я вернулся к комбинации условий, предопределяющих минерал. И поскольку это незнание есть рассуждающее сознание вообще, я вернулся к законам моего рассуждающего сознания. Так изменяется взгляд на познание: оно становится самосознанием.

Во-вторых, современная теория знания устанавливает практический характер за самым понятием познания: оно должно осуществлять свои цели; следовательно, я познаю что-либо для чего-либо — без этого этического момента, внесенного в акт познания, и познавательная деятельность, и объекты ее (методы), и материал методологической обработки (предметы опыта) суть данности и больше ничего. Из данности не выведешь никакого смысла, а смысл быть должен, иначе познание было бы бесцельным познанием. Познание подчинено единственной норме, а эта норма — долженствование; но чтобы долженствование не было пустой формой, оно должно быть соединено с какой бы то ни было данностью; соединяясь с данностью познания, оно образует метафизическую ценность; соединяясь с методом, оно дает научную ценность; соединяясь с предметами внешнего опыта, оно дает этическую ценность; соединяясь с предметами внутреннего опыта (с цельностью переживаний), долженствование образует ряды религиозных ценностей; соединяясь со связью, выражающей единство переживания и образа, т. е. с эстетическим символом, долженствование образует ряды эстетических ценностей; эстетика, таким образом, занимает область, смежную с этикой и религией; только способ проявления ценности отделяет ее от религии и этики; в противоположность научной и метафизической ценности этика, эстетика и религия имеют дело с предметными данностями, а не с познавательными; отсюда религия осуществляется в целесообразно оформленных переживаниях; этика — в целесообразно оформленном поведении; эстетика — в целесообразно расположенном ряде образов. Занимая место между нормами поведения (формальная целесообразность) и нормами переживаний (внутренне реальная целесообразность), искусство имеет черты, отличающие его и от этики, и от религии;

образная целесообразность ни формальна, ни внутренне реальна (в прямом религиозном смысле); не потому ли Кант гениально вскрыл в искусстве целесообразность без цели?

Итак, соединение долженствования с той или иной данностью рождает ценность. Но акт соединения, почин — лежит в свободной воле личности. Потому-то и научное знание, и философия, и этика, и эстетика, и религия суть разного рода творчества. Познание предопределено творчеством.

Творчество осуществляет бытие, как и познание; то и другое без акта творчества только материал всякого рода мертвых данностей — первобытный Хаос, из которого возникают миры. Искусство, претворяя образы жизни в образы ценностей, хотя и не реализует эти ценности (как религия), но указывает пути реализации; то, что начинается в искусстве, заканчивается в религии.

Искусство поэтому выражает яснее идею творчества, нежели данные нам формы жизни. Оно — творит ценности.

Последние цели искусства совпадают поэтому с последующими целями человечества; последние цели индивидуального роста диктуются отчасти этикой, но еще более религией, которая превращает эти индивидуальные цели в коллективные. Искусство, образуя с религией и этикой однородную группу ценностей, все же ближе к религии, чем к этике, поэтому в глубине целей, выдвигаемых искусством, таятся религиозные цели: эти цели — преображение человечества, создание новых форм... Чего? Форм искусства?

Но что такое форма искусства?

## § 5

Искусство есть творческая деятельность; но не всякая творческая деятельность есть искусство; искусство есть особого рода деятельность: она осуществляется в творчестве связей между переживанием и предметом того или иного внешнего опыта; эту связь можно охарактеризовать как соединение действительности с видимостью в художественной форме; верность действительности осуществляется здесь в свободной группировке элементов видимости, входящих в форму художественного образа; видимость сохраняется благодаря самим элементам видимости, т. е. материалу звуков, красок, слов и т. д.

Здесь не место вдаваться в гносеологический разбор того, что есть образ искусства. Гносеологическое оправдание художественного символизма повлекло бы за собой основательный разбор понятий о действительности.

Но и с психологической точки зрения возможно оправдать художественный символизм.

Дух и материя, по Гефдинггу, — «несводимая к единству двоица»...

Но можно сказать и обратно: несводимая к единству двоица есть результат созерцания некоторого единства то внешних, то во внешних, то во внутренних терминах, где связь явлений (а) есть то функциональная их зависимость (b), то субъективная активная мотивация (с).

Творчество предопределяет созерцание в учении о творческом примате функций сознания: художественный символ всегда есть символ того, что единство (а) предопределяет дуализм между «b» и «с». И художественный символ всегда триада «abc», где «b» — функциональная зависимость элементов формы «с» — субъективная (переживаемая) причинность, «а» —



образ творчества. В зависимости от того, является ли для художника «а» *prîus*'ом творчества (Платонова идея) или *post-factum*'ом (продукт деятельности), разное осознание художественного символизма. При «bc — а» художник есть творец этого единства; при «а — bc» единство осуществляется в образе посредством деятельности художника (как медиума). Кроме того, самый образ художника может быть рассмотрен как действительное воплощение в форме (материал + переживание) некоторого единства и как символ этого единства; в последнем случае «а» в образе есть только параллелизм между «b» и «с»; в последнем случае символ-образ есть эмблема единства, образ есть символ символа. Триада изобразима так: bc(a) (где «а» в скобках есть не данный в форме — постулат соответствия между «b» и «с»). Кроме того, соответствие может быть установлено, исходя и от «b», т. е. видимости созерцаний, и от «с», т. е. действительности переживаний.

Получаем следующие комбинации символов:

1) a—bc, 2) a—cb, 3) bc—a, 4) cb—a, 5) (a) bc, 6) (a) cb, 7) bc (a), 8) cb (a).

1) a—bc. Некоторое реальное единство (Бог) открывается художнику в образе видимости (в виде человека или животного), вызывая в душе его соответствующие переживания; художник в материале (в камне) извлекает видение Бога. Тут, во-первых, он символический реалист, ибо Бог для него реальность, во-вторых, он реалист и в буквальном смысле слова, отправляясь в творчестве от образа, данного в природе. Таков религиозный фетишизм: художник здесь как бы священнослужитель открывшегося божества. Таково происхождение художественных образов олимпийских божеств.

2) a—cb. Некоторое единство (Бог), открываясь художнику в его переживании, вызывает потребность изобразить (себе и другим) переживание божества в образе; художник в материале (в камне) извлекает божество, не заботясь о том, существует ли образ природы, соответствующий данному образу. Тут художник, во-первых, символический реалист, во-вторых, романтик, ибо в процессе творчества он отправляется от поющего в нем переживания. {20} Такова религиозная фантастика: художник здесь провидец нового мира, не данного в видимости. Таковы фантастические образы во всех мифологиях.

Первые два случая символического творчества относимы к чисто религиозному творчеству; но между ними и другими способами символизировать нет существенной границы.

3) bc—a. Художник сосредоточивается на том или ином предмете видимости (b); этот предмет вызывает в нем некоторое переживание (c), углубляющее художественное восприятие; предмет видимости преображается; художник в материале слов или красок воссоздает преображенное переживанием восприятие; воссозданный образ (a) есть для него откровение некоей скрытой сущности; откровение здесь совершается в самом процессе творчества, а не до него. Художник, оставаясь символическим реалистом, все же не рассматривает созданный символ как точное воспроизведение внутренней правды; образ — здесь намек, в то же время художник в образе своем стремится быть верным природе. Таковы некоторые Мадонны итальянских художников (Рафаэль), некоторые портреты Дюрера, Гольбейна-младшего и других.

4) cb — a. Художник сосредоточивается на том или ином переживании, и переживание вызывает художественный образ; рассматривая черты этого образа, мы видим в них черты, взятые из видимости, как бы ни был фантастичен данный образ; но черты эти своеобразно видоизменены; так, например, рассматривая дракона, мы узнаем в строении черепа, шеи, крыльев — строение черепа, шеи, крыльев действительно существующих анатомических форм, но в свободной комбинации; художественное прозрение и здесь в процессе творчества, но процесс идет не извне вовнутрь, а наоборот: изнутри во вне. Таков Дант, таковы некоторые из романтиков, таковы, например из художников, Боттичелли, Гойя, Врубель...

Четыре рассмотренных способа символизации творчества объединимы как реалистический символизм.<sup>{21}</sup> Здесь художественный образ (а) есть нечто или само по себе реальное, или отражение некоторой действительной реальности. Здесь реализм символизма господствует одинаково, будет ли принадлежать произведение искусства к реалистической, классической или романтической школе. Так, типы символических представлений «а—bc» и «bc—а» реалистичны по существу; типы же «а—cb» и «cb—а» всегда романтичны. Отношение реализма и романтизма как школ к классицизму (вернее, парнасизму) как школе становится ясным, когда мы рассмотрим формы процессов творчества в связи с материалом художественной работы.

Смысл данного класса символов откровенно религиозен: он заключается в том, что искусство по существу символично; оно есть соединение для чего-то двух порядков последовательностей (последовательности явлений видимого мира с последовательностью переживаемого сознания); это «для чего-то» — единство (а), соединяющее мир внешнего и мир внутреннего опыта; смысл соединения открывается в религиозной метафизике и мистике как указание путей преобразования мира и человека, т. е. создание новых форм.

5) (а) bc. Раскрытие единства форм внешнего и внутреннего опыта отсутствует; образ внутренней реальности изъят из мира явлений; голос откровения не звучит в душе художника; в нем есть только смутное сознание, что есть единая причина мучающей его двойственности; эта двойственность в нем и вокруг него во всей своей силе; он видит мир во всем его противоречии; и мир вызывает противоречия с его переживаниями; образ его творчества выражает лишь параллель между данным предметом видимости и данным переживанием; возможно наибольшее приближение в переживании художника к образу видимости; этот максимум приближения есть соответствие; но условие его возможности есть не открытое ни в переживании, ни в видимости единство. Такое единство сознается художником, но не как видение божества, а как идея разума. Художник может исповедовать пантеизм, называть себя мистиком, реалистом — все равно: сознание единства идеалистично. Таковы, например, Гете, Шекспир, Байрон, таков же и Пушкин.<sup>{22}</sup>

6) (а) cb. Здесь процесс отыскания соответствия отправляется от переживания; такова идеалистическая романтика символизма; таковы многие из современных представителей символической школы (например, Верлен, Пшибышевский, Метерлинк).

7) bc (а). Представление о единстве между образом и переживанием, хотя бы идеалистическое, отсутствует у художника; зарисовывая «b» и устанавливая «b» в соответствии с «c» в самом процессе творчества, открывается «а», но не как образ, а как модель к невоплотимому единству; здесь единство — бессознательное стремление творчества к некоей искомой гармонии. Такова литературная школа так называемого реализма. Таковы Толстой, Чехов...

8) cb (а). Представление о единстве отсутствует; бросаясь в хаос противоречивых переживаний, художник видит соответствия между ними в цветах, красках, запахах, звуках; художественный символ (а) есть выражение этого соответствия (не единства), но самое соответствие возможно лишь под условием этого единства. Таковы Бодлер, Гофман, Эдгар По...

Опять-таки, как и в выше рассмотренном классе символов, в 5, 6, 7 и 8-й модели творческого процесса возможны романтические, классические и реалистические приемы; но самый процесс есть символизация, т. е. построение моделей. Этот второй класс символического творчества я назвал бы идеалистическим символизмом. Следует помнить, что реализм и идеализм здесь не в отношении к «b», т. е. к природе видимости, но к «а», т. е. к условию соответствия видимости и ее переживаний. Второй класс процессов творчества и очерчивает, собственно говоря, область искусства в точном смысле слова; то, что отделяет его от реалистического символизма, есть покров, занавешивающий от художника мировую тайну

единства (покров Майи). Здесь образ божества дан как бы под вуалью идеализма. Так получает искусство скрыто-религиозный смысл.

В том и другом случае смысл искусства (явно или скрыто) религиозен; религиозное отношение к миру ли, к себе ли, к человечеству ли есть условие всякого творчества. Каждый символ есть символ «а», т. е. единство; «b» и «с» суть средства проявления художественного творчества.

Но «а» (единство) может проявляться в ряде «b» (внешняя природа) и в ряде «с» (внутренняя природа). Триада «abc» в зависимости от этого становится диадой «ab» (единство природы) или «ac» (единство внутренней природы переживаний). В первом случае «а» есть единство принципов; во втором случае «а» есть единство человеческих стремлений (Бог в человеке, сверхчеловек), И потому-то, определяя смысл искусства стремлением к некоторому единству, мы еще не определим его собственного смысла; этот смысл открывается в анализе соотношения «b» к «с»; иначе смысл искусства совпадает или со смыслом религии, или же искусство — особая форма науки.

Содержание искусства многообразно; многое можно было бы сказать по этому поводу; ответом на вопрос о содержании искусства являются образы исторического искусства; классификация сюжетов, мифов не входит в нашу задачу. Содержание искусств есть содержание всей действительности; специальное содержание есть содержание в специальной форме.

И потому-то вопросы формы являются краеугольным камнем для уяснения того, что такое искусство.

Формой искусства может служить самый прием творчества; изучая процессы творчества, мы устанавливаем некоторые нормы творческих процессов по основным признакам. Тут формы искусства определимы по нормам. Так получаем принципы классификации самих путей художественного творчества.{23}

Самые процессы творчества даны; их можно описать; здесь возможен тот или иной эксперимент; нормы же этих процессов суть идеи практического разума, предопределяющие условия возможности эстетического эксперимента; для установления норм творчества нам необходимо знание форм творчества. Эти формы суть формы романтического, классического и реалистического творчества; психологически мы уже наметили их из рассмотрения комбинации элементов триады «abc» [Более специальное рассмотрение этого вопроса требует отдельной статьи.].

Повторим вкратце, что есть две формы творчества моделей (символов): во-первых, образ вызывает переживаемое содержание сознания, во-вторых, переживание вызывает образ.

Во втором случае видимость понимается как мир призраков, из которого переживание, как эндорская волшебница, вызывает нужный образ, будто тень Самуила.

В первом же случае этой волшебницей оказывается самый образ природы, а переживание лишь накладывает на него свою тень.

Назовем первый случай классическим творчеством, а второй романтическим.

Тип греческих колонн со всей их простотою возник из идеи ствола как опоры; вот образчик того, как художественная форма возникает из природного образа. Образы греческой скульптуры, живопись Леонардо, Мантеньи, Микель-Анджело, в поэзии Гомер, Вергилий — образцы классического творчества.

В противоположность греческой колонне готика есть продукт романтического творчества.

Метафизика романтизма и классицизма вытекает из гносеологического представления о содержании и форме переживаемого сознания. Форма переживаемого сознания — надындивидуальный субъект: содержание — объект. Отправляясь от форм видимости, художник-классик инстинктивно расширяет понятие о форме; форма предмета дается в пространстве; пространство же является формой интуиции; законы рассуждающего сознания диктуют природному образу закономерность; закономерность, как объективный принцип мира, невольно становится императивом практического разума, а с субъектом этого разума олицетворяет себя художник: в его «я» открывается «я» мировое; он — демиург своего мира; мир искусства есть начало сотворения нового мира в мире бытия.

Художник-романтик, наоборот, расширяя понятие о содержании сознания, во-первых, олицетворяет в нем свое «я», во-вторых, видит в мире явлений отражение этого «я». Если классик олицетворяет свое «я» с принципом творчества, романтик олицетворяет себя с содержанием творчества: в его «я» открывается хаос мира. Первый — слово без плоти, второй — бессловесная плоть. Первый вступает в противоречие с содержанием собственной души, второй — с законом своего сознания. Вершины классического и романтического творчества переходят в трагедию. Эти противоречия отображаются в антиномии между формой творчества и его содержанием; но эти же противоречия отображаются в антиномии между миром бытия и миром искусств; выход из первого противоречия — единство формы и содержания творчества; выход из второго противоречия — расширение форм художественного творчества до жизни или преобразование жизни искусством; выход из первого противоречия возможен лишь в том случае, если художник сознает себя своей собственной художественной формой, а свою жизнь — творчеством; выход из второго противоречия возможен, если стирается граница между искусством и жизнью в религиозном преображении жизни. Единство формы и содержания искусства и жизни и есть постулат всяческого символизма. Смысл искусства — только религиозен.

## § 6

Отправляясь от продуктов творчества, мы можем анализировать самые формы искусств в буквальном смысле. Принципом классификации являются условия пространства и времени.

Музыка. Ее основной элемент — ритм, т. е. последовательность во времени.

Поэзия. Основной элемент здесь — данный в слове образ и смена его во времени, т. е. миф (сюжет).

Живопись. Основной элемент — данный воочию образ, но в краске и притом в двух измерениях пространства.

Скульптура и зодчество. Основной элемент здесь образ в трех измерениях пространства.

Рассматривая эти четыре группы искусств по элементам пространственности и временности, мы видим, что с убыванием одного элемента увеличивается другой, и обратно.

Эти группы искусств делятся тройко: 1) на искусства, данные восприятию непосредственно и посредственно: музыка, живопись, зодчество, скульптура даны непосредственно на звуке, в краске, в веществе; группа, именуемая условно поэзией (тут ряд искусств), дана в слове; время и пространство здесь даны в воображении (мы выделяем драму как форму, пытающуюся синтезировать обе группы); 2) группы искусств делимы еще на временные (музыка) и пространственные (живопись, зодчество, скульптура); поэзия, являясь формой, соединяющей элемент временности с пространственностью, все же искусство более

временное: пространственность воссоздаем мы в воображении; 3) наконец, можно еще делить искусства на естественные и искусственные: естественные искусства суть те, которые или имеют прямое отношение к жизни (не только искусства), или генетически первее других искусств; это — искусства, породившие самое представление о посредственном искусстве; ко вторым относятся песни и танцы; к первым — богослужение, мистерия (т. е. трагедия).

Песня породила поэзию и чистую музыку; танцы подчеркнули значение музыкального ритма и пластику, т. е. элемент скульптуры; с другой стороны, песня создала драматический миф. В песне заключено символическое единство «а» триады «abc», где «b», т. е. образ видимости, подчеркнут в пространственных искусствах, а «с», т. е. безобразное переживание, — в музыке. Поэтому, условно говоря, музыка наиболее романтическое искусство (что отмечали и романтики, и Гегель), скульптура наиболее классическое искусство, а песня искусство наиболее символическое.

Рассматривая искусственные формы (т. е. собственно искусства), мы замечаем наибольшее приближение к образу видимости в скульптуре (три измерения); но диапазон изображаемого узок при полном отвлечении от элементов времени. Идеализируя образ в живописи (т. е. отвлекаясь от третьего измерения и изображая на плоскости), мы выигрываем в краске и в большей свободе изображения: в рисунке мы имеем уже схему времени; схема времени, по Канту, есть зримая прямая линия; краска как бы соответствует тональности в музыке. Идеализируя еще более пространство в поэзии (переноса его в воображение), мы достигаем большей свободы в изображении всяких пространств; вместе с тем здесь уже все элементы налицо: временная последовательность поэтического мифа, а также ритм, словесная инструментовка и пр. Наконец, в музыкальной симфонии пространственные отношения даны эмблематически (в интервале), краски символизируются в тональностях, вещество в силе звука; время же дано непосредственно в ритме.

Учение об общих формах искусства должно покоиться на учении о пространстве и времени; те или иные формальные частности должны быть выведены из общего принципа; этот общий принцип — пространство или время. В музыке это — теория ритма; в поэзии это — учение о средствах изобразительности, о ритме и словесной инструментовке.

Учение о средствах изобразительности или трактует о приложении к поэзии пространственных схем (сравнение, синекдоха, метафора, метонимия, гиперболола и т. д.) или о приложении к поэзии схем временных (период, параллелизм); учение о ритме основано на времени; учение о словесной инструментовке должно быть основано на приложении теории музыки к теории поэзии.

В живописи учение о форме покоится на теории перспективы.

Возможна одна путеводная нить при уяснении значения элементов пространства и времени для эстетического суждения о той или иной детали творчества. Я ее не стану касаться. Наконец, мы можем изучать материал, входящий в построение той или иной формы искусства: слово, краску, звук. Такое изучение дает нам понятие об элементах художественности. С совершенствованием техники группы искусств распадаются на все большее и большее количество подгрупп; дифференциация искусств, как и дифференциация наук, не имеет предела. Здесь экспериментальная эстетика была бы системой наук: но экспериментальной эстетики как системы наук пока не существует; в эстетике отсутствуют пока главные элементы точного метода: наблюдение, описание и эксперимент, материал творчества (форма в узком смысле) не изучен вовсе; и потому отсутствует связь между материалом форм и расположением его в отношении к пространству и времени.

Образ творчества воплощается в материале; более того, выражение его зависит от умелого пользования материалом; переживание посредством оформленного материала творчества перекидывает мост от «с» к «b» (или обратно) в выше разобранной триаде «abc». Пока мы не

Изучим этого материала, пока не приведем его в соприкосновение с формами и нормами творческих процессов, — специальный смысл искусства для нас не определим. А отвлекаясь от него, мы стираем границу между искусством и религией.

Мы можем только сказать, что совокупность элементов, называемых формой, является содержанием нашего сознания, и потому метафизическое противоположение содержания форме — мнимое противоположение. Формы искусства для нас сами по себе наделены содержанием; всякое же содержание вне формы отсутствует.

Такое содержание не может быть идеей разума, ибо идеи разума формальны; они со стороны этики предопределяют целесообразность условий творчества, нисколько не определяясь содержанием.

Еще менее смысл искусства в выражении познавательных ценностей; познавательная ценность, как мы видели выше, относится к совершенно иной группе ценностей.

А знание не может быть ни содержанием, ни смыслом искусства, потому что искусство, понятное как знание, есть умение (?????) владеть приемом творчества: тут превращаем мы искусство в науку.

Кажущееся проникновение в содержание художественного образа, пока мы стоим на чисто художественной точке зрения, есть только процесс углубления и расширения пределов того, что мы считали формой.

Так, ряд технических приемов — вот наиболее узкое понятие о форме; за ними сквозит будто бы содержание; между тем специальное содержание оказывается целесообразной связью этих приемов, объединенных в пространстве или во времени, как скоро мы расширим понятие о форме, кажущееся содержание опять-таки ускользнет от нас за пределы формы; но стоит нам еще расширить понятие о пределе формы, и содержание окажется формой творческого процесса: способом соединения переживания с предметом внешнего опыта. Кажущееся содержание здесь опять-таки форма. Глубина поэтического образа, мелодии, красочного сочетания определится целесообразностью в расположении элементов пространства и времени в творческом процессе. Не потому ли Ганслик, этот знаток музыки, так отстаивал свой взгляд на то, что музыкальные идеи не имеют никакого смысла, помимо смысла музыкального, т. е. гармонического сочетания звуковых колебаний? Не потому ли поэты всех времен придавали такое значение форме? Не потому ли и Кант определил искусство как целесообразность без цели?

И только в отыскании смысла видимых образов или переживаний определим истинный смысл искусства. Но этот смысл религиозный. Искусство есть преддверие религиозного символизма; в противоположность всяческому догматизму, символизм указывает вехи творческого пересоздания себя и мира; в символизме оправдываются вещи слова о том, что «Царство Божие восхищается силой».

Искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного; в пределах эстетики мы имеем дело лишь с формой; отказываясь от религиозного смысла искусства, мы лишаем его всякого смысла: его удел тогда — исчезнуть или превратиться в науку; но искусство, понятное как наука, — бесцельнейшая из когда-либо существовавших или могущих существовать наук.

Нет, искусство не подчинимо никакой религиозной догме; наоборот, в процессе живого творчества создаются символы религий; и только потом, умирая, они догматизируются.

В нас лишь отразится (но не определится) смысл переживаемого художественного образа. Смысл искусства — пересоздать природу нашей личности; но только тогда отразится в нас смысл любого образа, когда этот образ будет безукоризненно воплощен в ряде технических

приемов.

В условиях настоящего для человечества возможно лишь внутреннее, логически не определимое касание тайны художественного творчества; анализ творческих образов даст лишь ряд форм.

Быть может, изменение природы человечества освободит существующие искусства из-под власти формы, но то будут совершенно невообразимые искусства.

Пока же музыка остается музыкой, а скульптура — скульптурой, возможно лишь молчаливое касание религиозной сущности искусства.

Религиозный смысл искусства эзотеричен: содержание искусства здесь — содержание преображенной жизни. К такой жизни искусство зовет.

Но пока не исполнились сроки, можем ли мы говорить, что нам ведом подлинный смысл этого в символах возникающего преображения личности? Такого рода пророчествования, если они ясны, — дурные пророчествования: унижая религиозную тайну, они губят искусство.

И задача существующих эстетик не в указании на смысл искусства: эта задача в анализе его форм.

## § 7

Символизм дает методологическое обоснование не только школам искусства, но и формам искусства. Искусства рассматривает он, не как застывшие, самодовлеющие формы, а как комплекты известных методологических приемов, приводящих нас к той или иной форме, к той или иной школе. И если в той или иной школе искусства мы отправляемся от методологического результата к опознанию метода, в символизме отправляемся мы от самой энергии творчества, приводящей нас к тому или иному методу отношения. Символизм указывает догматикам той или иной школы на то, что не в методе — суть: он развертывает целую школу методологических форм, существующих или только возможных: мы начинаем смотреть на метод как только на средство. Например: метод реалистической школы — изображение эмпирической действительности. Реализм этот метод превращает в цель. Теория символизма, анализируя предпосылки реализма, романтизма, классицизма в искусстве, превращает цель каждой из форм в средство, в технический прием воплощения энергии творчества. Источник творчества — энергию переживания — освобождает теория символизма от власти норм и форм на этой стадии своего развития. Здесь базисом теории является не та или иная эстетика, а данные научной психологии. Единство психических деятельностей — чувствования, воления, мышления — должно содержаться в живом образе-модели, который и есть творческий символ. Потому-то художественный символ, выражая идею, не исчерпывается ею; выражая чувство, все же не сводим к эмоции; возбуждая волю, все же не разложим на нормы императива. Живой символ искусства, пронесенный историей сквозь века, преломляет в себе многообразные чувствования, многообразные идеи. Он — потенциал целой серии идей, чувств, волнений. И отсюда-то развертывается трехчленная формула символа, так сказать, трехсмысленный смысл его: 1) символ как образ видимости, возбуждающий наши эмоции конкретностью его черт, которые нам заведомы в окружающей действительности; 2) символ как аллегория, выражающая идейный смысл образа: философский, религиозный, общественный; 3) символ как призыв к творчеству жизни. Но символический образ есть ни то, ни другое, ни третье. Он — живая цельность переживаемого содержания сознания. В зависимости от такого трехчленного понимания символа нам становится понятно разнообразие символических построений

художников. Художник, творя символ, в зависимости от своего умственного, нравственного или чувственного богатства, так сказать, параллельно своему творчеству осознает собственный символ той или иной душевной деятельностью. Так, образы Апокалипсиса — суть символы, в которых ярко выражено богатство чувственного восприятия действительности; оно-то и облекает непосредственно символическую цельность образа. Наоборот, фантазия Одилона Рэдона или драмы Метерлинка — суть символы, в которых идейно-философское и образное содержание крайне бедно: а работа дешифрования, т. е. работа над пониманием символа как аллегории, принадлежит нам. И тем не менее это — символы. Горные кручи идеологии, вырастающие между эмпирикой долин и солнечным блеском вершин, высоко возносят перед нами символы Ницше, Ибсена. Ницше — символист, прежде всего символист в своем творчестве; но, будучи еще и человеком с углубленным сознанием, он не может в своем творчестве параллельно с символом не надстроить ряд аллегорий и даже самые аллегории разлагает он на ряд идейно-философских тенденций: «Сверхчеловек», «Вечное возвращение», «Острова блаженных», «Пещера Заратустры» — только религиозно-художественные символы. И тут вся сила Ницше. Но какой богатый материал для аллегорий представляют эти символы! И далее: с каким удобством аллегории эти подводимы под те или иные философские обобщения. И это удобство дешифрировать смысл символа и создало Ницше славу философа. Но какой же Ницше философ с точки зрения современного неокантианства, где строгость методологических изысканий решительно не допускает той яркости, которая характеризует Ницше?

Часто художник-символист более сосредоточивается на одном из членов трехчленного символического построения. Это построение: 1) образ (плоть), 2) идея (слово), 3) живая связь, предопределяющая и идею, и образ (слово, ставшее плотью). Например: художник-символист с гипертрофией первого члена трехчленной формулы — Брюсов; художники-символисты с гипертрофией второго члена формулы — Ницше, Ибсен; художник-символист, у которого весь смысл не в образе, не в идее, а в образе-идее, — это Блок. Способ отношения каждого из членов формулы друг к другу создает разнообразие методов символического творчества.

Изучая формы старого и нового искусства, мы видим, что формы эти кристаллизовались так, а не иначе, не только под влиянием метода воплощения переживания в образ, но и под влиянием чувственного материала действительности (краска, мрамор, струны), переводящего идеально воплощенный образ фантазии в осязаемую реальность (статуя, картина, на свитке начертанное стихотворение). Если метод оформливает энергию творчества, то оформленное творчество облекается в грубую форму. Эта форма, разделяющая искусство с точки зрения пространства, времени и в них расположенного материала, и являлась исходной точкой классификации искусств... Творчество вылилось в методы, методы вылились в форму. Форма закрепила энергию творчества. Создала незыблемую скалу искусств. Формы дифференцировались; техника развилась. Символизм как выражение энергии творчества обособился, замкнулся: так возник мир искусств. Творчество создало мифы о солнечном Аполлоне. Скульптура изваяла Аполлона из мрамора. Так возник фетиш. Так поклонились искусства мраморному богу. Так возникло искусство для искусства. И мы привыкли определять задачи искусства, исходя из чувственного материала воплощения, т. е. исходя из краски, звука, вещества. Все эти элементы для построения эстетики могли бы иметь громадное, чисто научное значение. Так, изучая природу звука, цвета, законы вещества, изучая законы гармонии, мы могли бы иметь основы научной эстетики. Но такой эстетики еще нет. Случилось иное: классификация эстетических феноменов стала уделом метафизики. Метафизика, подчиняя искусство тем или иным идеологическим концепциям, искала подтверждения себе в вещественных знаках: в статуе Аполлона, в картине Микель-Анджело. Вместо того чтобы поставить себе задачей изучить процессы творчества с момента их возникновения в душе художника до последнего мазка Микель-Анджело, воплотившего свою душу в картине, она опустила процесс воплощения. И потому-то метафизическая эстетика совершила двоякое кощунство: 1) холодным небесам идеологии она подчинила результаты



живого творчества, 2) звездную обитель мысли, обращаясь к искусству, обставила она не дыханием творческой лавы, а пеплом этой лавы — мертвыми статуями. Знаменитое рассуждение Лессинга о Лаокооне и добавочные замечания Шопенгауэра по этому поводу — или символика, или софистика. В лучшем случае это — плохая философская лирика по поводу лирического порыва чужого творчества.

И потому-то работа Гельмгольца о музыке или рассуждение Оствальда о технике живописи дороже художнику всех лессинговых философствований.

Работа ученых-физиологов никогда не стеснит свободы творчества. Метафизическая эстетика, как бы она ни была прекрасна, всегда для художника «жернов осельный».

Метафизическая эстетика всегда для искусства «мелко плавала». Это потому, что в искусстве есть живой огонь религиозного творчества, а метафизика — в лучшем случае замороженная религия.

Параллельно с метафизическими эстетиками, возводящими в фетиш весь материал для воплощения творчества, развивалось стремление положить в основу классификации искусства метод творчества. Так возникали догматики, предписывающие творчеству тот или иной методологический прием, тут теоретики становились на более правильный путь. Оставляя форму в более грубом смысле художнику и ученому, они брали себе монополию предписывать творчеству тот, а не иной методологический путь. Обыкновенно канонизировали один метод: шли от метода к творчеству. Так возникла реалистическая, романтическая и классическая школы, в свою очередь опиравшиеся на догматы того или иного не строго критического мирозерцания. Наконец, только в недавнее время возник интерес к самой методологии творчества, когда, наконец, энергия творчества, освобожденная от грубого фетишизма форм и более тонкого фетишизма метода, сама по себе была осознана как источник разнообразных методологий творчества. И теория символизма в этом смысле есть теория, перечисляющая возможные формы творческой реализации безотносительно к вопросу о том, существуют они или не существуют в данном нам мире искусств. Самый мир Искусств теоретики символической школы должны рассматривать как продукт применения тех или иных методов творчества, но не всех. Оставляя и углубляя существующие формы искусств, они ставят себе задачей реализовать условия и задачи данного творчества безотносительно к существующим формам. Они переносят вопрос о ценности форм искусства к энергии творчества как ценности самой по себе. Форма и метод еще не суть ценности, и потому-то перед ними возникает целая серия неосуществленных форм, более широких, нежели формы, кристаллизованные в мире искусств. Оттого-то перед ними открывается выход из искусства, т. е. из заколдованного круга существующих искусств. В то же время они ставят принципиально вопрос о том, что такое творчество. Но этот же вопрос ставится и современной теорией познания.

Как теория символизма решает вопрос о значении той или иной школы искусства, теория знания решает вопрос о значении той или иной науки... Символизм, разрушая догматизм любой школы, готов признать за этой школой относительное право существования как того или иного приема символизации. Теория знания, оставляя науке право оформливать материал научного опыта, рисует нам школу возможных методов, изучает способы возникновения того или иного метода в нашем сознании. Вместе с тем теория знания проводит магический круг между всяким догматизмом и законами рассуждающего сознания. Она — замкнутая окружность, от которой расходятся лучами системы методологических дисциплин. Теория символизма в искусстве есть, так сказать, окружность, параллельная первой окружности, от которой лучами расходятся методологические формы творчества. Теория знания есть знание о знании. Теория творчества есть теория построения форм творчества. И если творчество самоценно, то теория символизма есть теория ценности, предопределяющая теорию знания. В этом смысле религиозное творчество есть одна из форм. Теория символизма в таком освещении одинаково изучает законы мифического

творчества, как и законы мистического, эстетического и всякого иного творчества, не подчиняя эти законы эстетике, ни обратно: не подчиняя эстетику, например, религии. Она не противостоит ни науке, ни метафизике, ни религии, ни искусству, а только теории познания.

Теория символизма соприкасается с теорией познания в коренном вопросе: есть ли познание творчество? Или обратно: есть ли творчество лишь особая форма познавательной деятельности? И современная теория познания, выдвинувшая этот вопрос, сделала решительный и неожиданный шаг в сторону символизма. Я говорю о школе Виндельбанда, Риккерта и Ласка, решивших вопрос таким образом, что отныне в вопросе о примате творчества над познанием теоретики символизма невольно соприкасаются с фрейбургской школой.

## МАГИЯ СЛОВ

### 1

Язык — наиболее могущественное орудие творчества. Когда я называю словом предмет, я утверждаю его существование. Всякое познание вытекает уже из названия. Познание невозможно без слова. Процесс познания есть установление отношений между словами, которые впоследствии переносятся на предметы, соответствующие словам. Грамматические формы, обуславливающие возможность самого предложения, возможны лишь тогда, когда есть слова; и только потом уже совершенствуется логическая членораздельность речи. Когда я утверждаю, что творчество прежде познания, я утверждаю творческий примат не только в его гносеологическом первенстве, но и в его генетической последовательности.

Образная речь состоит из слов, выражающих логически невыразимое впечатление мое от окружающих предметов. Живая речь есть всегда музыка невыразимого; «Мысль изреченная есть ложь», — говорит Тютчев. И он прав, если под мыслью понимает он мысль, высказываемую в ряде терминологических понятий. Но живое, изреченное слово не есть ложь. Оно — выражение сокровенной сущности моей природы; и несколько моя природа есть природа вообще, слово есть выражение сокровеннейших тайн природы. Всякое слово есть звук; пространственные и причинные отношения, протекающие вне меня, посредством слова становятся мне понятными. Если бы не существовало слов, не существовало бы и мира. Мое «я», оторванное от всего окружающего, не существует вовсе; мир, оторванный от меня, не существует тоже; «я» и «мир» возникают только в процессе соединения их в звук. Вне-индивидуальное сознание, как и вне-индивидуальная природа, соприкасаются, соединяются только в процессе наименования; поэтому сознание, природа, мир возникают для познающего только тогда, когда он умеет уже творить наименования; вне речи нет ни природы, ни мира, ни познающего. В слове дано первородное творчество; слово связывает бессловесный, незримый мир, который роится в подсознательной глубине моего личного сознания с бессловесным, бессмысленным миром, который роится вне моей личности. Слово создает новый, третий мир — мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные; мир внешний проливается в мою душу; мир внутренний проливается из меня в зори, в шум деревьев; в слове, и только в слове воссоздаю я для себя. окружающее меня извне и изнутри, ибо я — слово и только слово.

Но слово — символ; оно есть понятное для меня соединение двух непонятных сущностей: доступного моему зрению пространства и глухо-звучащего во мне внутреннего чувства, которое я называю условно (формально) временем. В слове создается одновременно две аналогии:

время изображается внешним феноменом — звуком; пространство изображается тем же

феноменом — звуком; но звук пространства есть уже внутреннее пересоздание его; звук соединяет пространство с временем, но так, что пространственные отношения он сводит к временным; это вновь созданное отношение в известном смысле освобождает меня от власти пространства; звук есть объективация времени и пространства. Но всякое слово есть прежде всего звук; первейшая победа сознания в творчестве звуковых символов. В звуке воссоздается новый мир, в пределах которого я чувствую себя творцом действительности; тогда начинаю я называть предметы, т. е. вторично воссоздавать их для себя. Стремясь назвать все, что входит в поле моего зрения, я, в сущности, защищаюсь от враждебного, мне не понятного мира, напирającego на меня со всех сторон; звуком слова я укрощаю эти стихии; процесс наименования пространственных и временных явлений словами есть процесс заклинания; всякое слово есть заговор; заговаривая явление, я, в сущности, покоряю его; и потому-то связь слов, формы грамматические и изобразительные, в сущности, заговоры; называя устрашающий меня звук грома «громом», я создаю звук, который подражает грому (гррр); создавая такой звук, я как бы начинаю воссоздавать гром; процесс воссоздания и есть познание; в сущности, я заклинаю гром. Соединение слов, последовательность звуков во времени уже всегда — причинность. Причинность есть соединение пространства со временем; звук есть одинаково символ и пространственности, и временности; звук, определяемый извне, соединяет пространство со временем в этом смысле: произнесение звука требует момента времени; кроме того: звук всегда раздается в среде, ибо он есть звучащая среда. В звуке соприкасаются пространство и время, и потому-то звук есть корень всякой причинности; связь звуковых эмблем всегда подражает связи явлений в пространстве и времени.

Слово, поэтому, всегда рождает причинность; оно — творит причинные отношения, которые уже потом познаются.

Причинное объяснение на первоначальных стадиях развития человечества есть только творчество слов; ведун — это тот, кто знает больше слов; больше говорит; и потому — заговаривает. Неспроста магия признает власть слова. Сама живая речь есть непрерывная магия; удачно созданным словом я проникаю глубже в сущность явлений, нежели в процессе аналитического мышления; мышлением я различаю явление; словом я подчиняю явление, покоряю его; творчество живой речи есть всегда борьба человека с враждебными стихиями, его окружающими; слово зажигает светом победы окружающий меня мрак.

И потому-то живая речь есть условие существования самого человечества: оно — квинтэссенция самого человечества; и потому первоначально поэзия, познание, музыка и речь были единством; и потому живая речь была магией, а люди, живо говорящие, были существами, на которых лежала печать общения с самим божеством. Недаром старинное предание в разнообразных формах намекает на существование магического языка, слова которого покоряют и подчиняют природу; недаром каждый из священных иероглифов Египта имел тройственный смысл: первый смысл сочетался со звуком слова, дающим наименование иероглифическому образу (время); второй смысл сочетался с пространственным начертанием звука (образом), т. е. с иероглифом; третий смысл заключался в священном числе, символизировавшем слово. Фабр-д'Оливэ удачно пытается дешифровать символический смысл наименования еврейского божества; недаром мы слышим миф о каком-то священном наречии Зензар, на котором были даны человечеству высочайшие откровения. Естественные умозаключения и мифы языка независимо от степени их объективности выражают произвольное стремление символизировать магическую власть слова.

Потебня и Афанасьев приводят ряд любопытных примеров народного творчества, где ход умозаключения обуславливается звуком слова: 11 мая — воспоминание об обновлении Царьграда; в народе создано представление, что в этот день работать в поле нельзя, чтобы «Царь град не выбил хлеба» (Афанасьев, «Поэтические воззрения славян» II, в. I, 319); 16 июня день Тихона — «Солнце идет тише, певчие птицы затихают» (Даль). 1 ноября Козьма

с гвоздем закует (мороз) (Даль). 2 февраля Сретение — зима с летом встретились (Даль). «Володимир... заложи город на броне том и нарече и Переяславль, за не перея славу открок — ть».

И так далее.

Назначение человечества в живом творчестве жизни; жизнь человечества предполагает общение индивидуумов; но общение — в Слове и только в слове. Всякое общение есть живой творческий процесс, где души обмениваются сокровенными образами, живописующими и созидающими тайны жизни. Цель общения — путем соприкосновения двух внутренних миров зажечь третий мир, нераздельный для общающихся и неожиданно углубляющий индивидуальные образы души. Для этого нужно, чтобы слово общения не было отвлеченным понятием; отвлеченное понятие определенно кристаллизует акты уже бывших познаний; но цель человечества — творить самые объекты познаний; цель общения — зажигать знаки общения (слова) огнями все новых и новых процессов творчества. Цель живого общения есть стремление к будущему; и потому-то отвлеченные слова, когда они становятся знаками общения, возвращают общение людей к тому, что уже было; наоборот, живая, образная речь, которую мы слышим, зажигает наше воображение огнем новых творчеств, т. е. новых словообразований; новое словообразование есть всегда начало новых познаний.

Поэтическая речь и есть речь в собственном смысле; великое значение ее в том, что она ничего не доказывает словами; слова группируются здесь так, что совокупность их дает образ; логическое значение этого образа неопределенно; зрительная наглядность его неопределенна также, мы должны сами наполнить живую речь познанием и творчеством; восприятие живой, образной речи побуждает нас к творчеству; в каждом живом человеке эта речь вызывает ряд деятельностей; и поэтический образ досоздается — каждым; образная речь плодит образы; каждый человек становится немного художником, слыша живое слово. Живое слово (метафора, сравнение, эпитет) есть семя, прозябающее в душах; оно сулит тысячи цветов; у одного оно прорастает как белая роза, у другого как синенький василек. Смысл живой речи вовсе не в логической ее значимости; сама логика есть порождение речи; недаром условие самих логических утверждений есть творческое веление их считать таковыми для известных целей; но эти цели далеко не покрывают целей языка как органа общения. Главная задача речи — творить новые образы, вливать их сверкающее великолепие в души людей, дабы великолепием этим покрыть мир; эволюция языка вовсе не в том, чтобы постепенно выпотрошить из слов всяческое образное содержание; выпотрошенное слово есть отвлеченное понятие; отвлеченное понятие заканчивает процесс покорения природы человеку; в этом смысле на известных ступенях развития человечество из живой речи воздвигает храмы познания; далее наступает новая потребность в творчестве; ушедшее в глубину бессознательного семя-слово, разбухая, прорывает сухую свою оболочку (понятие), прорастая новым ростком; это оживление слова указывает на новый органический период культуры; вчерашние старички культуры, под напором новых слов, покидают свои храмы и выходят в леса и поля вновь заклинать природу для новых завоеваний; слово срывает с себя оболочку понятий: блестит и сверкает девственной, варварской пестротой.

Такие эпохи сопровождаются вторжением поэзии в область терминологии, вторжением в поэзию духа музыки: вновь воскресает в слове музыкальная сила звука; вновь пленяемся мы не смыслом, а звуком слов; в этом увлечении мы бессознательно чувствуем, что в самом звуковом и образном выражении скрыт глубочайший жизненный смысл слова — быть словом творческим. Творческое слово созидает мир.

Творческое слово есть воплощенное слово (слово-плоть), и в этом смысле оно действительно; символом его является живая плоть человека; слово-термин — костяк; никто не станет отрицать значение занятий по остеологии (учение о костях); значения остеологии практически необходимо нам в жизни; знание анатомии прежде всего есть одно из условий облегчения болезней (надо суметь выправлять горбы, вправлять вывихи); но никто не станет

утверждать, что скелет есть центральная ось культуры. Придавая терминологической значимости слова первенствующее значение, вместо побочного и служебного, мы убиваем речь, т. е. живое слово; в живом слове непрерывное упражнение творческих сил языка; создавая звуковые образы, комбинируя их, мы, в сущности, упражняем силы; пусть говорят нам, что такое упражнение есть игра; разве игра не упражнение в творчестве? Все конкретное многообразие форм вытекает из игры; сама игра есть жизненный инстинкт; в резвых играх упражняют и укрепляют — мускулы: они понадобятся воину при встрече с врагом; в живой речи упражняется и крепнет творческая сила духа: она понадобится в минуты опасностей, грозящих человечеству. И потому-то кажущееся неразвитому уху нелепым упражнение духа в звуковом сочетании слов играет огромное значение; созданием слов, наименованием неизвестных нам явлений звуками мы покоряем, зачаровываем эти явления; вся жизнь держится на живой силе речи; кроме речи у нас нет никаких прямых знаков общений; все иные знаки (хотя бы живые жесты или отвлеченные эмблемы) только побочные, вспомогательные средства речи. Все они — ничто пред живой речью; а живая речь — вечно текущая, созидающая деятельность, воздвигающая перед нами ряд образов и мифов; наше сознание черпает силу и уверенность в этих образах; они — оружие, которым мы проникаем тьму. Побеждена тьма — образы разлагаются; и выветривается поэзия слов; тогда уже опознаем мы слова, как отвлеченные понятия, но вовсе не для того, чтобы убедиться в бесцельности образов языка: мы разлагаем живую речь в понятия для того, чтобы оторвать их от жизни, раздавить в тысячах фолиантов, заключить в пыль архивов и библиотек; тогда живая жизнь, лишённая живых слов, становится для нас безумием и хаосом: пространство и время вновь начинают нам грозить; новые тучи неизвестного, приплывшие к горизонту опознанного, грозят нам молниями и огнями, вызывая на бой человека, грозя смести род людской с лица земли; тогда наступает эпоха так называемого вырождения; человек видит, что термины его не спасли; ослепленный надвигающейся гибелью человек в ужасе начинает заклинать словом опасности, неведомые ему; к удивлению своему он видит лишь в слове средство действительного заклинания; тогда из-под коры выветренных слов начинает бить световой поток новых словесных значений; создаются новые слова. Вырождение переходит в здоровое варварство; причина вырождения — смерть слова живого; борьба с вырождением — создание новых слов; во все упадки культур возрождение сопровождалось особым культом слов; культ слов предшествовал возрождению; культ слова — деятельная причина нового творчества; ограниченное сознание неизменно смешивало причину с действием; причина (смерть слова живого), вызывавшая действие (противодействие смерти в культе слова), смешивалась с действием; творческий культ слова неизменно связывался с вырождением; наоборот: вырождение есть следствие вымирания слов. Культ слова — заря возрождения.

Слово-термин — прекрасный и мертвый кристалл, образованный благодаря завершившемуся процессу разложения живого слова. Живое слово (слово-плоть) — цветущий организм.

Все, что осязаемо во мне органами чувств, разложится, когда я умру; тело мое станет гниющей падалью, распространяющей зловоние; но когда закончится процесс разложения, я предстану перед взором меня любивших в ряде прекрасных кристаллов. Идеальный термин — это сеяный кристалл, получаемый только путем окончательного разложения; слово-образ — подобно живому человеческому существу: оно творит, влияет, меняет свое содержание. Обычное прозаическое слово, т. е. слово, потерявшее звуковую и живописующую образность и еще не ставшее идеальным термином, — зловонный, разлагающийся труп.

Идеальных терминов мало, как стало мало и живых слов; вся наша жизнь полна загнивающими словами, распространяющими нестерпимое зловоние; употребление этих слов заражает нас трупным ядом, потому что слово есть прямое выражение жизни.

И потому то единственное, на что обязывает нас наша жизненность, — это творчество слов; мы должны упражнять свою силу в сочетаниях слов; так выковываем мы оружие для борьбы с живыми трупами, втирающимися в круг нашей деятельности; мы должны быть варварами, палачами ходячего слова, если уже не можем мы вдохнуть в него жизнь; другое дело —

слово-термин; оно не представляется живым; оно — то, что есть; его не воскресить к жизни, но оно безвредно: самый трупный яд разложился в идеальном термине, так что он уже никого не заражает. Другое дело зловонное слово полуобраз-полутермин, ни то, ни се — гниющая падаль, прикидывающаяся живой: оно, как оборотень, вкрадывается в обиход нашей жизни, чтобы ослаблять силу нашего творчества клеветой, будто это творчество есть пустое сочетание слов, чтобы ослаблять силу нашего познания клеветой, будто это познание есть пустая номенклатура терминов. Или, пожалуй, правы те, кто утверждает, что образность языка есть бесцельная игра словами, потому что мы не видим осязательного смысла в звуковом и образном подборе слов. Целесообразность такого подбора есть целесообразность без цели; но как странно: гениальный мыслитель Кант, высоко ценя произведения искусства, именно этими словами определяет искусство, а один из лучших музыкальных критиков (Ганслик) приблизительно так же определяет музыку; или Ганслик и Кант безумцы, или слова их касаются какой-то совершенно реальной стороны искусства. Целесообразность в искусстве не имеет цели в пределах искусства, ибо цель искусства коренится в творчестве самих объектов познания; нужно или жизнь превратить в искусство, или искусство сделать жизненным: тогда открывается и освящается смысл искусства. Относительно поэзии, например, это верно в том смысле, что цель поэзии — творчество языка; язык асе есть само творчество жизненных отношений. Бесцельна игра словами, пока мы стоим на чисто эстетической точке зрения; но когда мы сознаем, что эстетика есть лишь грань, своеобразно преломляющая Творчество жизни, и сама по себе, вне этого творчества, не играет никакой роли, то бесцельная игра словами оказывается полной смысла: соединение слов, безотносительно к их логическому смыслу, есть средство, которым человек защищается от напора неизвестности. Вооруженный щитом слов, человек пересоздает все, что он видит, вторгаясь, как воин, в пределы неизвестного; и если он побеждает, слова его гремят громами, вспыхивают искрами созвездий, окутывают слушателей мраком междупланетных пространств, бросают их на неизвестную планету, где вспыхивают радуги, журчат ручьи и вздымаются громады городов, в которых слушающие как во сне оказываются загнанными в четырехугольное пространство, называемое комнатой, и где им грезится сон, будто кто-то им говорит; они думают, что слово говорящего исходит от говорящего; и оно подлинно; если это им кажется — магия слов создана, и иллюзия познания начинает действовать; тогда начинает казаться, что за словами прячется некоторый смысл, что познание отделимо от слова; а между тем весь сон познания создан словом, познающий всегда говорит или явно, или мысленно; всякое познание есть иллюзия, следующая за словом: словесные соединения и звуковые аналогии (например, замена пространства временем, времени пространством) уже вытекают из образных форм речи; если бы речь не складывалась в формы метафоры, метонимии, синекдохи, не существовало бы учения Канта о схематизме чистых понятий рассудка, потому что это не учение, не познание, а словесное изложение, не более; говорит тот, кто творит; если же он говорит с уверенностью, ему начинает казаться, что он познает, а те, к кому обращены слова, полагают, что они учатся, в собственном смысле нет учеников и учителей, познающих и познаваемого; познающий есть всегда неопределенный рев бессловесной души; познаваемое — встречный рев стихий жизни; только словесный фейерверк, возникающий на границе двух не переступаемых бездн, создает иллюзию познания; но это познание — не познание, а творчество нового мира в звуке. Звук сам по себе неделим, всемогущ, неизменяем; но перекрестные хоры звуков, но смутные звуковые отклики, вызываемые воспоминанием, начинают плести покров вечной иллюзии; мы называем эту иллюзию познанием, пока познание наше, разложив до конца звуки, не станет для нас немым словом или немым математическим значком.

Познание становится номенклатурой немых и пустых слов; немых, потому что они не говорят ни о чем; пустых, потому что из них изъято всяческое содержание; таковы основные гносеологические понятия; или по крайней мере такими они стремятся быть; они хотят быть свободными от всяческого психизма; но вне психизма нет звука, нет слова, нет жизни, нет творчества. Познание оказывается незнанием.

В откровенном сведении познания к незнанию, как и в откровенном сочетании звуков для звуков, больше прямоты и честности, нежели в трусливой замашке держаться за припахивающие разложением слова, за слова не откровенно образные, не откровенно цветущие. Всякая наука, если она не откровенно математика и если она не откровенно терминология, ведет нас к обману, вырождению, лжи; всякая живая речь, если она откровенно не упивается словесным фейерверком звуков и образов, не живая речь, а речь, пропитанная трупным ядом.

Скажем прямо: нет никакого познания в смысле объяснения явлений словом; и потому-то научные открытия, основанные на эксперименте, имеют в корне своем творчество звуковых аналогий, перенесенных наружу, перешедших в действие. Что есть опыт? Он всегда в действии, своеобразно комбинирующем условия природы; возьмем магнит (действие), вложим его в катушку из проволоки (действие); получаем явления электромагнетизма (действие); тут нет еще слов; но нам скажут: явления электромагнетизма объяснимы словесно; мы же напрямик ответим, что необъяснимы; сфера объяснения есть сфера построения словесных аналогий; словесное объяснение опыта переходит в объяснение при помощи формул; а формула — это уже жест, немая эмблема; объяснение формулы словами есть объяснение при помощи аналогий; аналогия еще не познание.

И обратно: если доказать происхождение опыта из слова, то это еще не доказательство происхождения точной науки из отвлеченных понятий; всякое живое слово есть магия заклятия; никто не докажет, будто невозможно предположить, что первый опыт, вызванный словом, есть вызывание, заклятие словом никогда не бывшего феномена; слово рождает действие; действие есть продолжение мифического строительства.

Миры отвлеченных понятий, как и миры сущностей, как бы мы эти сущности ни называли (материя, дух, природа), — не реальны; их и нет вовсе без слова; слово — единственный реальный корабль, на котором мы плывем от одной неизвестности в другую — среди неизвестных пространств, называемых землею, небом, эфиром, пустотой и т. д., среди неизвестных времен, называемых богами, демонами, душами. Мы не знаем, что такое материя, земля, небо, воздух; мы не знаем, что такое бог, демон, душа; мы называем нечто «я», «ты», «он»; но, именуя неизвестности словами, мы творим себя и мир; слово есть заклятие вещей; слово есть призыв и вызывание бога. Когда я говорю «я», я создаю звуковой символ; я утверждаю этот символ, как существующий; только в ту минуту я сознаю себя.

Всякое познание есть фейерверк слов, которыми я наполняю пустоту, меня окружающую; если слова мои и горят красками, то они создают иллюзию света; эта иллюзия света и есть познание. Никто никого не убедит. Никто никому ничего не докажет; всякий спор есть борьба слов, есть магия; я говорю только для того, чтобы заговорить; фехтование словами, имеющее вид диспута, есть заполнение пустоты чем бы то ни было: теперь принято затыкать рот противника гнилыми словами; но это не убеждение; противника, возвратившегося домой после спора, тошнит гнилыми словами. Прежде пустота зажигалась огнями образов; это был процесс мифического творчества. Слово рождало образный символ — метафору; метафора представлялась действительно существующей; слово рождало миф; миф рождал религию; религия — философию; философия — термин.

Лучше бесцельно пускать в пустоту ракеты из слов, нежели пускать в пустоту пыль. Первое — действие живой речи; второе — действие речи мертвой. Мы часто предпочитаем второе. Мы — полумертвецы, полуживые. 2

Весь процесс творческой символизации уже заключен в средствах изобразительности, присущих самому языку; в языке, как в деятельности, органическим началом являются средства изобразительности; с одной стороны, они прямо влияют на образование грамматических форм: переход от «epitheton ornans» к прилагательному не приметен; всякое прилагательное в известном смысле — эпитет; всякий эпитет близок к той или иной в

сущности более сложной форме (метафоре, метонимии, синекдохе); Потебня доказывает не без основания, что всякий эпитет (органы) есть вместе с тем и синекдоха; с другой стороны, он же указывает случаи, когда синекдоха покрывает и метонимию; в метонимии мы уже имеем тенденцию творить самое познание; содержание многих причинных взаимодействий, устанавливаемых нами, рождается первично из некоторых метонимических комбинаций образов (где пространство переносится во время, время в пространство; где смысл метонимического образа в том, что в действии его уже содержится причина, или в причине действия). С другой стороны, Аристотель случай синекдохы и метонимии рассматривает как частные случаи метафоры.

Потебня указывает на ряд типичных случаев умозаключения в области метафоры, метонимии, синекдохы; некоторые из этих случаев мы приводим (заимствуя из «Записок по теории словесности»).

В области метафоры: 1) «а» сходно с «b», следовательно, «а» есть причина «b» (звон есть явление слуха; отсюда звон в ухе у отсутствующего лица есть следствие разговора о нем; свист — ветер; отсюда: свистом колдуньи вызывают ветер); 2) образ, становится причиной явления: жемчуг сходен с росой; следовательно, роса рождает жемчуг; и т. д. Все мифическое мышление сложилось под влиянием творчества языка; образ в мифе становится причиной существующей видимости; отсюда творчество языка переносится в область философии; философия в этом смысле — рост и дальнейшее расчленение мифа.

Формы изобразительности неотделимы друг от друга, они переходят одна в другую; в некоторых формах изобразительности совмещается ряд форм: в эпитете совмещается метафора, метонимия, синекдоха; с другой стороны, наиболее широкое определение метафоры таково, что она включает в себя синекдоху, метонимию; в эпитете синекдоха совмещает в себе и метафору, и метонимию, наконец, между сравнением и метафорой существует ряд переходов; например, выражение: «туча, как гора» — есть типичное сравнение; выражение: «небесная гора» (о туче) есть типичная метафора; в выражении «туча горою плывет по небу» — мы имеем переход от сравнения к метафоре; в словах: «туча горою» сравнение встречается с метафорой; или в выражениях: «грозовые очи», «очи, как гроза», «очи грозою», «гроза очей» (вместо взора) мы имеем все стадии перехода от эпитета к метафоре через посредство сравнения. Поэтому интересно расчленение средств изобразительности с точки зрения психологического перехода во времени от данного предмета к его образному уподоблению.

В формах изобразительности есть нечто общее: это стремление расширить словесное представление данного образа, сделать границы его неустойчивыми, породить новый цикл словесного творчества, т. е. дать толчок обычному представлению в слове, сообщить движение его внутренней формы; изменение внутренней формы слова ведет к созиданию нового содержания в образе; тут дается простор нашему творческому восприятию действительности; это расширение происходит и там, где, по-видимому, с формальной стороны имеем дело с анализом представления о предмете; когда мы говорим: «луна — белая», то мы приписываем луне один из признаков; луна и золотая, и красная, и полная, и острая и т. д. Мы можем разложить луну на ряд качеств, но мы должны помнить, что такое разложение представления о луне как комплексе признаков есть начало процесса; мы как бы плавим представление о луне, чтобы каждый из элементов комплекса соединить с расплавленными комплексами других представлений в одном, двух или многих признаках; анализ здесь предопределен потребностью в синтезе; выделяя из многих признаков луны ее белизну, мы останавливаемся на этом признаке лишь потому, что им устанавливается направление творческого процесса: выбрав белизну луны как точку отправления, мы можем вокруг этого признака группировать и иные; видя, что луна чаще всего бывает белой вечером, когда она серповидна, мы определяем ее, присоединяя новый эпитет: белая, острая луна. Представление о луне суживается, конкретизируется, и мы невольно сопоставляем здесь луну с многими белыми острыми предметами (белый рог, белый клык и т. д.). Тут связываем



мы два противоположных предмета в одном или двух признаках: 1) белый, острый (принадлежащий животному такому-то) рог, 2) белая, острая (небесная, животному не принадлежащая) луна; мы сопоставляем луну с рогом: Луна, как белый острый рог. Так необходим переход эпитета к сравнению. Сравнение есть следующая стадия творчества образов.

Сравнение предметов по одному или нескольким признакам ведет нас к новой стадии: в сравнении мы вводим сложный комплекс признаков в поле нашего зрения; перед нами два предмета, два борющихся представления; в таком случае мы уже заранее видим три случая исхода этой борьбы, указанные Потепней: «А» вполне заключенно в «Х» (синекдоха), «А» отчасти заключено в «Х» (метонимия), «А» и «Х», не совпадая друг с другом прямо, совпадают через третье «В» (метафора); во всех трех случаях совершается или перенос одного знания предмета на другое — количественное (синекдоха), качественное (метонимия), или же замена самих предметов (метафора). В результате борьбы получаем двоякую форму метафоры: получаем эпитетную форму, когда представление сопоставляемого предмета доминирует над тем предметом, с которым первый предмет (месяц) сопоставляется (белорогий месяц); эпитет белорогий получился от сопоставления белизны месяца с белизной рога; имеем место для следующей схемы:

Месяц — (a1) белый, (a2) острый.

Белорогий месяц, (a1, b2, В — А).

Рог — (b1) белый, (b2) острый

В первой половине эпитета (бело-) связываются два однородных признака разнородных (месяц, рог) комплексов; во второй половине эпитета (-рогий) комплекс признаков (рог) превращается в один из признаков другого предмета (месяц); эпитет «белорогий» сам по себе есть синекдоха, потому что здесь вид (белый рог) отождествляется с родом (рог, который может быть и желтым, и белым, и черным); прибавляя к эпитету «белорогий» название предмета «месяц», мы получаем метафору, потому что синекдохический эпитет «белорогий» соединяется с представлением о месяце так, что значение «белорогий» прилагается здесь к новому предмету (вместо «белорогий козел» — «белорогий месяц»).

Или же мы получаем другую форму метафоры: «месяц — белый рог», или «белый рог в небе»: здесь предмет, с которым сопоставлялись некоторые из качеств месяца, вытеснил самый этот предмет; ход образования нового образа может идти в двояком направлении: либо представление о белом роге в небе настолько вытесняет как обычное представление о роге (принадлежность земного существа), так и обычное представление о месяце (не как о части некоторого целого, но как о целом); получаем некоторый символ, равно не сводимый ни к месяцу, ни к рогу; либо представление о белом роге в небе получает иную форму: «Месячно-белый рог в небе». Возвращаясь к схеме, получаем:

Месяц — (a1) белый, (a2) острый

Месячно-белый рог. (А, a1, b1, В).

(В) Рог — (b1) белый, (b2) острый

В первой половине эпитета (месячно-) комплекс признаков (месяц) прилагается как один из признаков предмета (рога), во второй половине эпитета (-белый) связываются два однородных признака разнородных предметов; эпитет «месячно-белый» есть синекдоха; месячно-белый рог есть одновременно и метафора, и метонимия (метонимия, потому что месячный рог); замена, предполагая процесс метафорического уподобления завершенным и отнесенным к рогу, указывает 1) на определение рода видом (рога белым рогом), 2) на качественное различие предметов (месячный рог качественно отличен от всякого иного рога).

Один и тот же процесс живописания, претерпевая различные фазы, предстает нам то как эпитет, то как сравнение, то как синекдоха, то как метонимия, то как метафора в тесном смысле.

Выразим эти психологические фазы последовательного перехода одних форм в другие рядом схем:

Месяц = A, рог = B; белый =  $a_1b_1$ ; острый =  $a_2b_2$

Имеем:

A —  $a_1, a_2$ .

B —  $b_1, b_2$ .

Случай сложного эпитета:

$a, a_2$  — A = белоострый месяц.

$b_1 b_2$  — B = белоострый рог.

Случай сравнения: A —  $a_1, B$  = месяц, как белый рог.

B —  $b_1, A$  = рог, как белый месяц.

Но « $a_1 = b_1$ » (белый = белому).

Отсюда случай метафоры:

A = B ? C месяц — рог.

B = A ? рог — месяц.

Между сравнением и метафорой могут идти побочные процессы словообразований (случаи синекдохи и метонимии).

Случай синекдохи:

$a| B$  — A = белорогий месяц.

$b_1 A$  — B = беломесячный рог.

Последний случай есть вместе с тем и метонимия.

Случай метонимии:

$b_1 A$  — B = беломесячный рог.

Наконец, при эпитетной форме «AB» = месячнорогий, мы получаем одновременно все три формы: метафору, метонимию, синекдоху, в зависимости от способа приложения эпитета: сам по себе эпитет месячнорогий есть эпитет метафорический; как всякий epitheton ornans, он, кроме того, по Потебне, и синекдоха; говоря: «месячнорогая коза», мы не только относим вид (коза) к роду (рогатый скот), но и приписываем особи этого рода некоторый качественно новый признак, именно, что данная коза не просто рогатая, но что рога ее имеют некоторое сходство с рогами месяца.

Психологически всякое словообразование претерпевает три стадии развития: 1) стадию эпитета, 2) стадию сравнения, когда эпитет вызывает новый предмет, 3) стадию аллюзии

(намека, символизма), когда борьба двух предметов образует новый предмет, не содержащийся в обоих членах сравнения: стадия аллюзии претерпевает разные фазы, когда совершается перенос значения по количеству (стадия синекдохи), по качеству (метонимия), когда совершается замена самих предметов (метафора). В последнем случае получаем символ, т. е. неразложимое единство; средства изобразительности в этом смысле суть средства символизации, т. е. первейшей творческой деятельности, неразложимой познанием.

Создание словесной метафоры (символа, т. е. соединения двух предметов в одном) есть цель творческого процесса; но как только достигается эта цель средствами изобразительности и символ создан, мы стоим на границе между поэтическим творчеством и творчеством мифическим; независимость нового образа «а» (совершенной метафоры) от образов, его породивших («b», «с», где «а» получается или от перенесения «b» в «с», или обратно: «с» в «b»), выражается в том, что творчество наделяет его онтологическим бытием, независимо от нашего сознания; весь процесс обращается: цель (метафора — символ), получившая бытие, превращается в реальную действующую причину (причина из творчества: символ становится воплощением; он оживает и действует самостоятельно: белый рог месяца становится белым рогом мифического существа: символ становится мифом; месяц есть теперь внешний образ тайноскрытого от нас небесного быка или козла: мы видим рог этого мифического животного, самого же его не видим. Всякий процесс художественного творчества в этом смысле мифологичен, но сознание относится к «творимой легенде» двояко. Потебня говорит: «Или... образ считается объективным и потому целиком переносится в значение и служит основанием для дальнейших заключений о свойствах означаемого; или... образ рассматривается лишь как субъективное средство для перехода к значению и ни для каких дальнейших заключений не служит».

Мифическое творчество либо предшествует творчеству эстетическому (сознательное употребление средств изобразительности возможно лишь в стадии разложения мифа), либо следует за ним (в эпохи разложения познания, всеобщего скепсиса, упадка культуры), воскресая в мистических братствах, союзах, среди людей, сознанием изверившихся в науку, искусстве и философии, но все еще бессознательно таящих в себе живую стихию творчества.

Такую эпоху переживаем мы. Религиозное миропонимание нам чуждо. Философия давно заменила религию, переживаемую в символах, догматами метафизических систем. Наука, с другой стороны, убила религию. Вместо догматических утверждений о том, что Бог — есть, а душа — бессмертна, наука дает нам математические эмблемы соотношений явлений, в мистическую сущность которых мы верили еще вчера и не можем верить теперь, когда опознаны законы механики, ими управляющие.

Поэзия прямо связана с творчеством языка; и косвенно связана она с мифическим творчеством; сила образа прямо пропорциональна вере (хотя бы и не осознанной) в существование этого образа. Когда я говорю: «Месяц — белый рог», конечно, сознанием моим не утверждаю я существование мифического животного, которого рог в виде месяца я вижу на небе; но в глубочайшей сущности моего творческого самоутверждения не могу не верить в существование некоторой реальности, символом или отображением которой является метафорический образ, мной созданный.

Поэтическая речь прямо связана с мифическим творчеством; стремление к образному сочетанию слов есть коренная черта поэзии.

Реальная сила творчества неизмерима сознанием; сознание всегда следует за творчеством; стремление к сочетанию слов, а следовательно,

к творчеству образов, вытекающих из нового словообразования, есть показатель того, что

корень творческого утверждения жизни жив, независимо от того, оправдывает или не оправдывает сознание это стремление. Такое утверждение силы творчества в словах есть религиозное утверждение; оно вопреки сознанию.

И потому-то новое слово жизни в эпохи всеобщего упадка вынашивается в поэзии. Мы упиваемся словами, потому что сознаем значение новых, магических слов, которыми вновь и вновь сумеем заклясть мрак ночи, нависающий над нами. Мы еще живы — но мы живы потому, что держимся за слова.

Игра словами — признак молодости; из-под пыли обломков разваливающейся культуры мы призываем и заклинаем звуками слов. Мы знаем, что это — единственное наследство, которое пригодится детям.

Наши дети выкуют из светящихся слов новый символ веры; кризис познания покажется им лишь только смертью старых слов. Человечество живо, пока существует поэзия языка; поэзия языка — жива.

Мы — живы.

## БУДУЩЕЕ ИСКУССТВО

Мы отчетливо видим путь, по которому пойдет развитие искусства будущего; представление об этом пути рождается в нас из антиномии, усматриваемой нами в искусстве современности.

Существующие формы искусства стремятся к распаду: бесконечна их дифференциация; этому способствует развитие техники; понятие о техническом прогрессе все более и более подменяет собой понятие о живом смысле искусства.

С другой стороны, разнообразия формы искусства сливаются друг с другом; это стремление к синтезу выражается отнюдь не в уничтожении граней, разъединяющих две смежные формы искусства; стремление к синтезу выражается в попытках расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр.

Так возникает преобладание музыки над другими искусствами. Так возникает стремление к мистерии как к синтезу всех возможных форм.

Но музыка столь же разлагает формы смежных искусств, сколь в другом отношении их питает; ложное проникновение духом музыки есть показатель упадка; нам пленительна форма этого упадка — в этом наша болезнь; мыльный пузырь — перед тем как лопнуть — переливается всеми цветами радуги: радужный ковер экзотизма скрывает за собой и полноту, и пустоту; и если бы искусство будущего построило свои формы, подражая чистой музыке, искусство будущего носило бы характер буддизма. Созерцание в искусстве есть средство: оно есть средство расслышать призыв к жизненному творчеству. В искусстве, растворенном музыкой, созерцание стало бы целью: оно превратило бы созерцателя в безличного зрителя своих собственных переживаний; искусство будущего, утонув в музыке, пресекло бы навсегда развитие искусств.

Если искусство будущего понимать как искусство, представляющее собою синтез ныне существующих форм, то в чем едины начало творчества? Можно, конечно, облечься в одежды актера и совершать моления у жертвенника; хор может при этом исполнять дифирамбы, написанные лучшими лириками своего времени; музыка будет сопровождать

дифирамбам; пляска будет сопровождать музыку; лучшие художники своего времени создадут иллюзию вокруг нас и т. д., и т. д.

Для чего все это? Чтобы несколько часов жизни превратить в сон и потом разбить этот сон действительностью?

Нам ответят: «Ну, а мистерия?»

Но мистерия имела живой религиозный смысл; чтобы мистерия будущего имела тот же смысл, мы должны вынести ее за пределы искусства. Она должна быть для всех.

Нет, и не в синтезе искусств начало искусства будущего!

Художник прежде всего человек; потом уже он специалист своего ремесла; быть может, творчество его и влияет на жизнь; но ремесленные условия, сопровождающие творчество, ограничивают это влияние: современный художник связан формой; требовать от него, чтобы он пел, плясал и писал картины или хотя бы наслаждался всеми видами эстетических тонкостей, невозможно: и невозможно поэтому требовать от него стремления к синтезу; это стремление выразилось бы в одичании, в возврате к примитивным формам далекого прошлого; а первобытное творчество, развиваясь естественно, и привело искусство к существующей сложности форм; возвращение к прошлому привело бы это прошлое вновь к настоящему.

Синтез искусств на почве возвращения к далекому прошлому невозможен. Синтез искусств на почве механического воссоединения существующих форм невозможен тоже: такое воссоединение привело бы искусство к мертвому эклектизму; храм искусства превратился бы в музей искусств, где музы — восковые куклы, не более.

Если внешнее соединение невозможно, возвращение к прошлому невозможно в той же мере, то перед нами сложность настоящего. Можно ли тогда говорить об искусстве будущего? Оно, пожалуй, будет лишь усложнением настоящего.

Но это не так.

В настоящее время оценка художественного произведения стоит в связи со специальными условиями художественной техники; как бы ни был силен талант, он связан со всем техническим прошлым своего искусства; момент знания, изучения своего искусства все более и более обуславливает развитие таланта; власть метода, его влияние на развитие творчества растет не по дням, а по часам; индивидуализм творчества в настоящее время есть чаще всего индивидуализм метода работы; этот индивидуализм является лишь усовершенствованием метода той школы, с которой художник связан; индивидуализм такого рода есть специализация; он стоит в обратном отношении к индивидуальности самого художника; художник, для того чтобы творить, должен сперва знать; знание же разлагает творчество, и художник попадает в роковой круг противоречий; техническая эволюция искусств превращает его в своего раба; отказаться же от технического прошлого ему невозможно; художник настоящего все более и более превращается в ученого; в процессе этого превращения от него убегают последние цели искусства; область искусств технический прогресс приближает все более к области знаний; искусство есть группа особого рода знаний.

Познание метода творчества подставляется вместо творчества; но творчество прежде познания: оно творит самые объекты познания.

Заключая творчество в существующие формы искусства, мы обрекаем его во власть метода; и оно становится познанием для познания без предмета; «беспредметность» в искусстве не живое ли исповедование импрессионизма? А раз «беспредметность» водворяется в

искусстве, метод творчества становится «предметом самим в себе», что влечет за собой крайнюю индивидуализацию отыскать собственный метод — вот в чем цель творчества; такой взгляд на творчество неминуемо приведет нас к полному разложению форм искусства, где каждое произведение есть своя собственная форма; в искусстве водворится при таком условии внутренний хаос.

Если на развалинах храма, видимо рухнувшего, можно создать новый храм, то невозможно воздвигнуть этот храм на бесконечных атомах-формах, в которые отольются ныне существующие формы, не бросив самые формы; так переносим мы вопрос о цели искусства от рассмотрения продуктов творчества к самым процессам творчества; продукты творчества — пепел и магма; процессы творчества — текучая лава.

Не ошиблась ли творческая энергия человечества, выбрав тот путь, на котором образовались ныне пленяющие нас формы? Не нужно ли проанализировать самые законы творчества, прежде чем соглашаться с искусством, когда оно предстает нам в формах? Не суть ли формы эти далекое прошлое творчества? Следует ли и ныне творческому потоку низвергаться в жизнь по тем окаменелым уступам, высшая точка которых — музыка, низшая — зодчество; ведь, опознав эти формы, мы превращаем их в ряд технических средств, ледящих творчество; мы превращаем творчество в познание: комету — в ее искристый хвост, лишь освещающий путь, по которому пронеслось творчество; музыка, живопись, архитектура, скульптура, поэзия — все это уже отжившее прошлое: здесь в камне, в краске, звуке и слове совершился процесс преобразования когда-то живой и уже теперь мертвой жизни; музыкальный ритм — ветер, пересекавший небо души; пробегая по этому небу, жарко томившемуся в ожидании творения, музыкальный ритм — «глас хлада тонка» — сгустил облака поэтических мифов; и миф занавесил небо души, засверкал тысячами красок; окаменел в камне; творческий поток создал живой облачный миф; но миф застыл и распался на краски и камни.

Возник мир искусств как надгробный храм жизненного творчества.

Закрепляя творческий процесс в форме, мы, в сущности, приказываем себе видеть в пепле и магне самую лаву; оттого-то безнадежна наша перспектива о будущем искусстве; мы велим этому будущему быть пеплом; мы одинаково умерщвляем творчество, то комбинируя осколки его в одну кучу (синтез искусств), то раздробляя эти формы до бесконечности (дифференциация искусств).

И тут, и там воскресает прошлое; и здесь, и там мы во власти у дорогих мертвецов; и дивные звуки бетховенской симфонии, и победные звуки дионисических дифирамбов (Ницше), все это — мертвые звуки: мы думаем, что это цари, облеченные в виссон, а это набальзамированные трупы; они приходят к нам очаровывать смертью.

С искусством, с жизнью дело обстоит гораздо серьезнее, чем мы думаем; бездна, над которой повисли мы, глубже, мрачнее.

Чтобы выйти из заколдованного круга противоречий, мы должны перестать говорить о чем бы то ни было, будь то искусство, познание или сама наша жизнь.

Мы должны забыть настоящее: мы должны все снова пересоздать: для этого мы должны создать самих себя.

И единственная круча, по которой мы можем еще карабкаться, это мы сами.

На вершине нас ждет наше «я».

Вот ответ для художника: если он хочет остаться художником, не переставая быть человеком, он должен стать своей собственной художественной формой.

Только эта форма творчества еще сулит нам спасение.

Тут и лежит путь будущего искусства.

## ПРОРОК БЕЗЛИЧИЯ

«Фальк вскочил окончательно взбешенный. Что там такое?»

Такова первая фраза первого по значительности романа Пшибышевского. Таков лаконизм писателя, сумевшего в одной фразе дать материал для определения приемов своего письма. Подлежащее, сказуемое, определение — а между тем все элементы творчества Пшибышевского; одна фраза — и в ней водораздел двух стихий, отделяющий творчество великих писателей середины XIX столетия от писателей конца века; одна фраза — а мы уже чувствуем: что-то произошло.

Что же произошло?

«Фальк вскочил окончательно взбешенный», — и первый абрис литературной физиономии готов. Всмотримся пристально в эту фразу: дано имя героя (Фальк), дана подчеркнутая стремительность внешнего движения (вскочил, а не встал), дана подчеркнутая стремительность движения внутреннего (вскочил не рассерженный, а взбешенный и более того: окончательно взбешенный). И тут, и там и движение тела, и движение души заботливо определены, с точностью взвешены: судорогой мускулов и судорогой душевного движения бросает в нас Пшибышевский, так сказать, с места в карьер.

Но кто же герой, судорожно вскакивающий и судорожно закипающий гневом уже в первой фразе объемистого романа?

Вместо определения героя, вместо описания его наружности, вместо описания места и времени действия просто ничего не говорящее имя Фальк. И вскакивает перед нами этот Фальк прямо, так сказать, в пространстве.

Описание героя, фабула, место и время действия отодвигаются на второй план; все эти подробности бросаются автором потом, вскользь, нехотя: мы должны их ловить все до одной, чтобы самим воссоздать канву изображаемых действий; между тем эта канва у писателей доброго старого времени выдвигалась на первый план, а потом уже после долгих пояснений автора появлялся герой со своими поступками, встреченный Вами, как старый знакомец.

А вот у Пшибышевского прямо из мрака неизвестности на сцену выскакивает какой-то Фальк и начинает перед нами судорожно беситься.

«Он усталый... шел домой. Его знобило». Так начинает он в другом романе.

«Гордон низко наклонился вперед и остановил на Остапе пронизывающий беспокойный взгляд». Так начинается роман «Дети Сатаны». Здесь опять в неизвестное время, в неизвестном пространстве какой-то неведомый Гордон не просто наклоняется, а склоняется низко, чтобы не просто бросить взгляд, а взгляд пронизывающий остановить на каком-то Остапе.

Или: «Черкасский сидел, задумавшись» («Сыны земли»).

И так далее, и так далее...

С места в карьер бросаются на нас герои Пшибышевского, скрежещут зубами, сокращают и выпрямляют мускулы, кидаются на женщин, лобзают и убегают в тьму.

С места в карьер начинают кипеть они гневом, изливаться в жалобах

— и потом расплываются в облако причудливых снов самого Пшибышевского.

Судорога души и судорога мускулов всегда у него с места в карьер. Но связь между обеими судорогами, определяемая психофизической причинностью, открывается после; да и то лишь тогда, когда мы сами захотим открыть эту связь. Иначе и мотивы отдельных поступков, даже более того, — связь фабулы разлагается у Пшибышевского на хаос движений душевных и на механику движений внешних. Движение внешнее лишь накладывается на движение внутреннее: связь — выпадает.

И оттого-то всякое действие начинается случайно: действием бьет нас Пшибышевский, как обухом по голове. «Вскочил... Что там такое? Никого из друзей... Только почтальон... Даже в пот бросило... Ха-ха...ха... Встал и задумчиво заходил по комнате»... («Homo sapiens»).

«Уставился тупым взором... Взглянул на часы... Дверь вдруг отворилась»:.. («Сыны земли»).

Или начинает нас донимать Пшибышевский все одним и тем же жестом: он заставляет героя усмехаться через каждые три минуты и всякий раз заботливо напоминает об этом: «Гордон усмехнулся»... Через несколько строчек: «Гордон опять усмехнулся»... Далее — «Гордон усмехнулся»... В промежуток между двумя усмешками Гордона он напоминает, что и Остап «ехидно усмехнулся...». Эти Гордоновы усмешки перебиты короткими фразами; ими перекидываются герои; реализм перекрестных реплик подчас переходит границу художественности; рядом: хаос чувств, кошмары, и в «них — самая откровенная символика, самая туманная мистика чувств: символика и действительность, мистика и синематограф; то одно, то другое: одно пересекает другое; два взаимно пересекаемых ряда последовательностей и отсутствие взаимной связи.

И вдруг, вспомнив, что как-никак, а связь между жестом тела и жестом души все же должна присутствовать, или, по крайней мере, должно оправдать бессвязность, Пшибышевский заставляет героя прочитывать о себе целые лекции, чтобы объяснить нам его поступки; иногда герой поучает нас со страниц книги цитатами из психофизиологии о внутренней связи всяких бессвязностей.

Вот как изображает Пшибышевский своих героев.

Нет у него постепенности в развитии фабулы; нет развлекающих нас подробностей быта; нет достаточной мотивировки любого изображаемого поступка: бурный поток, летящий в пустынной местности, поток, разбитый на отдельные струи, — вот образ творчества Пшибышевского. Не то мы видим у писателей и драматургов доброго старого времени: события там развиваются медленно; они протекают перед нами, как тихие струи полноводной реки. Всюду там — непрерывность и плавность. И кинематографические скачки — здесь: „Вбежал — лобзал — рыдал“... какой-то „X“ и потом убежал в темноту.

Судорога душевных движений и судорога мускулов, перебиваемая рядом кинематографических картин: и ряд картин опять-таки перебивается судорогой кошмаров и грез. Рисунок фабулы нигде не вычерчен, а, так сказать, намечен пунктиром, но любая точка пунктира (момент) сфотографирована с поразительной точностью. Кто идет от точки к точке, не запоминая направления движения, для того Пшибышевский бессвязен. Образом только ретуширует он прекрасно выписанный портрет: но портрет этот (цельность фабулы) только в душе у Пшибышевского; он в ритмической единообразии картин, в бессловесном, невыразимом словами лейтмотиве произведения; картина, образ, выписка деталей — все это штрихи к невысказанной цельности; фабула Пшибышевского всегда в бессознательном;



образное ее выражение — всегда транспарант; Пшибышевский словно забывает, что не все видят с ним внутреннюю жизнь героев; он дает лишь подробности к неданной картине, — подробности, составляющие с картиной нечто целостное; кто не угадает целого в Пшибышевском, для того внешняя связь его образов — гримаса бессвязных штрихов, — т. е. транспарант с ретушью к образу, но без образа.

А вместо развлекающих наше внимание подробностей быта Пшибышевский дарит нас бытом своей души — лирикой, молитвенными отступлениями, воплями ужаса и горячечными видениями: „Видел, как бриллиантовая шпилька выростала в привидение, двумя огромными алмазами блестели глаза и кололи его острыми лучами огня“ и т. д., их. д.

Здесь все — случайные ассоциации, пятна света на сетчатке, смещающие предметы с своих мест, так что действительность начинает кружиться в ритмическом танце; точно в четыре стены нашего кабинета проструилась музыка — и топит: море звуков — потоп музыки; поток бессознательного у Пшибышевского, всегда единообразен: это поток любви, поток стихийной жизни, так что ритм ее (ритм жизни) для него ритм музыки; и мелодия этого ритма строит жизнь. Пшибышевский дал нам космогонию и апокалипсис пола в одном из избранных своих произведений: там — его художественная платформа, там — ключ к пониманию единой мелодии, проходящей сквозь все его творчество; и эта мелодия — мелодия пола. Пол — ночная глубина, стихия души — воедино связует все образы Пшибышевского; а фабулу, ее дневной смысл как будто приводит он к плоскости: расплющивает на кинематографическом экране; и оттого-то герои его — немые герои: их голос в поле, а пол — безличен. Безличие, ночь, хаос поет в самом Пшибышевском; а потому-то вся сила его лишь в том, что он первый из многих; Личность его — в проповеди безличия; голос его возвышается там, где восхваляет он все немое, мировое, половое. И герои его — когда говорят —: немые, когда молчат — красноречивы. Глухонемыми их жестами заставляя нас Пшибышевский прислушаться к потоку бессознательной жизни, через который перекинуты здесь и там мостки от отдельных картин; вот почему картины эти отделены друг от друга. Вот почему Пшибышевский напоминает нам кинематограф: его задача образом намекнуть на безобразное; дай он нам непрерывность фабулы, слей он образы в один — и они покроют поток бессознательного; но поток бессознательного и вскрывает ведь Пшибышевский.

Впрочем, Пшибышевский оставляет нам наше право связать воедино свои образы, раздробленные моменты его картин соединить в некоторое единство.

Но если образ у Пшибышевского связан с бессознательной музыкой, с ритмом жизни, то существует связь между образом и переживанием, между ритмом внешних движений и ритмом движений внутренних; ведь — такая связь образа с переживанием и образует символ.

Слабые стороны Пшибышевского в том, что часто связь эта отсутствует вовсе; часто Пшибышевский вовсе не символист.

Внешнее движение героя (вскочил, душил, лобзал) не соединено с переживанием, не вытекает ни из логики чувств, ни из логики просто. Параллелизм, наложение образа на переживание — вот что характерно для Пшибышевского. „Вскочил, окончательно взбешенный“. Почему вскочил? Читатель ищет благонамеренного „потому что“, а Пшибышевский только потом поясняет вскользь: „Слава Богу. Никого из друзей. Только почтальон“. Нам самим предоставляется вывод: „Вскочил, окончательно взбешенный, потому что раздался звонок“. Иногда же вовсе не дает он объяснений. И тогда: вместо связи души и тела, переживания и образа, ритма и слова — вспышка чувства и сокращение мускула. Между тем и другим — никакой внутренней связи.

Пшибышевский дробит фабулу на моменты (картины); мало того: убирает внешнюю связь любой картины с подстилающим переживанием. Переживания сливаются в бурный поток;

картина бессвязно несется по поверхности: и жесты героев становятся безжизненными жестами; двигаются части тела, сокращаются мускулы; если теперь мы внимаем потоку переживаний — перед нами не писатель вовсе, а скорее музыкант; если же изучаем картину, поверхность образа — перед нами фотограф, анатом — не писатель; и герои Пшибышевского говорят — молчанием или сокращением мускулов, — немые герои, потому что потоки слов, которыми они раздражаются, — все это проповедь самого Пшибышевского, а не их вовсе: тут Пшибышевский устами Фальков начинает оправдывать своих немых цитатами о бессознательном. Это — не живые слова, мертвые. Так пытается Пшибышевский перекинуть мост от прерывного (фабулы) к непрерывному (музыке), от жеста к ритму. Тут слышим мы панегирики силе, личности, полу; и образы Пшибышевского пытаются говорить то же. Герои Пшибышевского вскакивают, скрипят зубами, лобзуют, насилуют женщин; и все это — напрасные потуги: сила бесформенна, личность безлична, и потуги пола вместо пола встречают нас у Пшибышевского.

Да и откуда взяться личности? Как может Пшибышевский изобразить личность своим приемом письма: он сокращает мускулы героев, сокращают мускулы у него все Фальки; но описание мускулов и их сокращений — задача анатомии и физиологии. Да и кроме того: вовсе не знаем мы тут, что передергивает лица Фальков: выражение ли тут душевного аффекта, или эффект электрической проволоки, которой незаметно дотронулся до Фалька холодный экспериментатор. Здесь еще нет ничего индивидуального; все одинаково сокращают мускулы. Он заставляет их видеть сны; но все они видят одинаковые сны. Индивидуальность снов отсутствует; для всех „бриллиантовая шпилька вырастает в привидение“, всех „огромными алмазами колют глаза“ и т. д., и т. д.

Что-то одно, безличное, ночное поет, кричит, вопит в героях Пшибышевского, и высшее напряжение души разряжается в возгласе: „Ха-ха-ха“... (у Фалька так же, как у Черкасского). И потом они скрипят зубами, лобзуют и душат.

Индивидуальность каждого ищет опоры в роде, в поле; но и пол выражается в безличном возгласе: „Ха-ха-ха“. Но и род, и пол не вмещают в себе герои Пшибышевского; пол разрывает их личность: и как только в Фальках поднимается безличное: „Ха-ха-ха“, Фальки начинают скрипеть зубами, совершенно взбешенные, а потом закрываются от самих себя фонтаном утонченных слов.

У Пшибышевского нет своей мысли, своей правды. Мироздание, понятое как половой акт, конец мира, понятый как окончание этого акта, — только иллюстрация к мыслям Шопенгауэра и Гартмана. Хорошо иллюстрирует эти мысли Пшибышевский. Принимает волю и бессознательное от Гартмана, а личность — от Ницше. Но соединение Ницше с Гартманом обессиливает и Гартмана, и Ницше. Вывод Гартмана — отрицание личности, утверждение безличного; вывод Ницше — утверждение личности и отрицание безличного; вывод Пшибышевского: утверждение личности (героя) в безличном (в поле), утверждение безличного (пола) в личности (герое); но личность у Пшибышевского не соединяется с личностью: закрывается ею, как мертвой личиной из слов и жестов. Там, где личность (герой) сближается с полом, там пробуждается в герое человек-зверь (безличное), либо этот зверь оказывается бессильным чучелом. И в диких столах его героев узнаем мы даже не дикаря, а просто пугало. *Principium individuationis* — в представлении; представление обособляет образ, обособляет личность; личность становится той, а не иной. Отрицая всякий смысл золотого Аполлонова ковра, накинутого над бездной, Пшибышевский топит в нас дневное, рассуждающее и действующее сознание: сознание становится мертвым, словесным, а действие становится звериным. Слово, ставшее плотью, он делит на бесплотное слово и немую плоть. И все герои его в словах бесплотны, в делах — бессловесны.

Говорят, как утонченные люди нашего времени; тем не менее поступают, как дикари. Извне Фальк — представитель высшей культуры, изнутри — татуированный дикарь. Извне говорит об Апокалипсисе любви, в тайне — насилует девушек.

Герои Пшибышевского очень начитанны: им ведомы все эпохи, все стили, все отрасли знания — более или менее: Фальк более или менее эстет, более или менее физиолог, более или менее мистик, более или менее социолог. Но Петроний, Вундт, Сведенборг, Brentano — не более или менее, а взаправду: первый — эстет, второй — физиолог и т. д.

Вот это-то „взаправду“ и создает из них личность, героев на том или Другом поприще жизни.

У героев Пшибышевского культура — музей паноптикум, культурные ценности — куклы, модели: модели мыслей, систем, предметов жизни. Лицевая сторона Фальков — эклектизм: тот эклектизм, в котором видел смерть Ницше. Здесь краска не поет (оттого-то можно сочетать все краски), слово не живет (выветрилось: оттого-то можно соединять все слова). Сами герои Пшибышевского — выветренная порода человечества: не гранит, а рухляк, не удобная для лепки глина, а рассыпчатый лесс — песок сыплется из их слов. Песком софизмов бросают они в доверчиво открытые глаза женщины, чтобы она, потеряв зрение, не отбивалась от их объятий. И тогда начинает в них бить струя животного оргазма; и завитая речь обрывается на „ха-ха-ха“...

В глубинах бессознательного клокочет в них стихийная сила жизни; все же, что признано светом культуры, золотым аполлоновым светом — живые образы, живые слова, живые поступки, живое творчество, — все тут выветрено, как выветрились в культуре образы искусства — в аллегории, слова — в термины, поступки — в созерцание своих собственных мертвых жестов, творчество жизни — в изделие форм, превращаемых в товар. Соединение образа с ритмом переживания — только в духе соединяющем; форма этого соединения — творческая личность, а форма творчества — живая жизнь.

Видя распад личности на бессознательное (ритм жизни) и пустое (форма, образ), Ницше призывал нас к новому соединению: призывал нас одинаково бороться с безличной сущностью рода и с мертвым ликом культурного человека: к герою призывал Ницше. Пшибышевский односторонне понял призыв к героизму: он осознал этот призыв как бунт против мертвой условности жизни. И силу личности отождествил с безличием пола. Не соединил противоположные полюсы жизненного распада — просто отрезал одну половину: на схематический лик (т. е. отсутствие лика жизни) дохнул безличной ночью. Стал с безличным бороться безличием. А ведь личность — в соединении двух начал: безличной силы действия (духа Диониса, как говорил Ницше) и столь же безличной силы воображения (представления, т. е. духа Аполлона). Соединение двух начал в душе человека противопоставляет его, как личность, безличию несоединенной, разлагающейся жизни. Между жизнью и личностью (героем) возникает борьба. Герой борется с ночью безобразного; но и с мертвым образом жизни он борется тоже. Пшибышевский с безличным стал бороться безличным, не оплодотворил землю жизни водой стихийности. И земля его не зеленеет растительностью. Но пустыни жизни топит он океанами хаоса, опускает и поднимает материки пустынь. Едва успокаивается самум слов у его героев, как начинается у них поток половой жизни: личность их одинаково задыхается и песком, и водою. Вечная, бесплодная борьба без начала и без конца.

Доисторическое человечество верно видело хаос: оно плавало в хаосе, в упорной борьбе с ночью образовало дневной материк истории. Хаос расстилался над головой человека густою ночью, шумом деревьев, перекликаясь с ночными голосами человеческой души: в душе копошился хаос стихийной жизни, над душой нависал бездной ночи. И дикарь, в борьбе с медведем, побеждал рок. Нападение зверей вызывало в нем чувство суеверного ужаса: медведь становился злым духом: злой дух или зверь — один образ рока. И человек убивал зверей, человек наступал на ночь; орудия борьбы и трофеи победы (каменные ножи и медвежьи шкуры) — вот первые изделия человека: одновременно и формы творчества, и орудия жизни (топор защищал от зверя; но топор украшался резьбой, а шкура — морскими раковинами). В борьбе с роком блеснул свет (искра кремня, упавшая в сухие листья); огонь осветил вокруг человека небольшой круг земли: и этот магический круг света оказался

первым островом сознания, первым оплотом от ночи, щитом: зверь или злой дух убегал от света; свет ширился: сучья, стволы деревьев бросали в костер; круг света вырос; материк, вырванный у ночи, увеличивался; к этому острову приходили люди, окружали его забором из деревьев. Так возникла община; так соединила орудия творчества и изделия творчества в одно; герой стал солдатом; изделиями обменивались; из них создавалась культура; так творческая борьба распалась на жизнь и творчество изделий, так герой-полубог стал человеком и художником. Светом истории озарилась суша, и злой дух, покинув медведя, отлетел в бездну свисающей ночи; тогда заслонили небо изделием творчества, фетишем; из фетиша возникли олимпийские боги, защищавшие человечество от хаоса; возникла религия, право, мораль; материк жизни вышел из хаоса; началась история.

Далее — процесс распада сотворенных кумиров на формы: этими формами оказались: формы искусства, жизни, мысли и знания. Вместе со смертью кумиров началось разложение форм — разложение культуры: форма, понятая как кумир (видение Бога, аполлинический сон), — щит против ночи; форма, оторванная от прямого назначения, — пустая форма; ценой безопасности (убийством героя) человечество подчинило ритм жизни пустой форме. И ограда из образов выветрилась: и сквозь выветренный песок образов зазияла на нас бездна ночи: проструилась в материк нашей жизни...

Чтобы спастись от нового потопа тьмы, Ницше звал нас к героизму; не обороняться от ночи звал он: он звал нас за ограду крепости наступать на ночь; он ждал новых изделий творчества, новых кумиров, чтобы ими, как оружием, сражаться с роком: вот почему не разрушать образ призывал он, а соединять его с ритмом жизни. Творчество ценностей есть творчество образов, и если образ творчества — человек, а форма его — жизнь, то мы должны созидать образ и подобие героя в жизни: для этого нужна личность.

Пшибышевский понял одну сторону в Ницше: сокрушителя ветхих скрижалей; созидателя в Ницше не увидел он вовсе.

Пшибышевский стал разрушать. И герои его разрушают тоже.

Разрушал Пшибышевский: воззвал к безличию, как к личности. Вот ваша личность — пол: личность оказалась личиной; из-под него ночь ухнула своим „Ха-ха-ха“... или Фальк оказался безликим „Ха-ха-ха“ в сверхчеловеческом плаще: сорвали плащ: под ним ничего не оказалось. Образ стал плащом: безобразная сущность образа — безличием. Плащ (т. е. видимость) натянул Пшибышевский и по нему пустил синематограф явлений.

Ницше указал, что мир образов и мир безымянного соединяются в душе героя. Построение образов культуры да и сама внешность культурной жизни — расширение личности за пределы жизни: центробежная сила; увеличение этой силы разрывает личность; круговое движение личности всегда — соединение центробежной силы (образности, дух Аполлона) и центростремительной (ритма, духа Диониса). История — процесс разложения личности, рост центробежной силы. К соединению в себе музыки жизни и картины ее звал нас Ницше — и потому-то ограду ветшающих образов опрокинул он в духе. За ним опрокинул ограду и Пшибышевский; но ограды в себе не нашел от вторжения безличия: с неумолимой отчетливостью привел он к плоскости видимость жизни... но и только. Его личность не зажгла своего факела от погасающего света культуры: свет культуры — отблеск Прометеева огня, действительного огня действительного героя.

Такого героя не воскрешает Пшибышевский.

Он оторвал образ действительности от ее жизненного ритма; но образа ритму не создал; а всякий ритм требует формы. Ритм без образа — хаос, рев первобытных стихий в душе человека. И „Я“ оказалось во власти ночи в то время, как другую часть этого „Я“ раздавили обломки мертвой действительности. Герой разложился у него на мертвеца и дикаря; мертвец

— резонирует; дикарь ревет свое: ха-ха-ха. Бессмысленный рев — не трагедия, как не трагедия — резонанс. Прочь от трагедии ведет Пшибышевский. В трагедии соединение, столкновение, борьба сил. В творчестве Пшибышевского — разъединение, хаос, покорность стихиям.

И когда соприкоснутся две части расколовшейся личности (пол и сознание), то непременно смешаются. Резонер оказывается полоумным, дикарь начинает страдать половой неврастенией: личность, а с ней и созданный мир, проваливаются в Ничто.

Слияние в человеке двух начал (дневного, образного, воображающего, сознательного — с ночным, безобразным, невообразимым, бессознательным) отобразилось, по Ницше, в культуре Греции в создании трагедии. Слиянию предшествовал долгий период борьбы... Поднялась волна образов с богами, Олимпом; ее отобразил эпос; но за этой волной поднялась безобразная волна — хаос и подземные (хтонические) божества вылезли из бездн подземных, борясь с олимпийцами; и из Индии хлынули дикие волны: орды бакхантов, культ Фаллуса во главе с Дионисом.

И опять поднялась волна образов: Греция отбивалась от хаоса; и по граням соприкосновения бездн подземной с бездной надзвездной, низины и вершины, Диониса и Аполлона, выросла фаланга грозных воинов, воздвигающих оплот против хаоса строгим рядом дорических колонн и строгим рядом законодательств жизни.

Дорической культурой ответила Греция на вторжение варваров. И только потом расцвела трагедия с сокровенным корнем ее Елезвинских мистерий.

---

Теперь, на закате культуры, опять закипела борьба. Опять щит Аполлонов противопоставлен Лингаму и Иони. Ницше почувствовал трагедию в будущем; но он обманулся в сроках. Условия для трагедии налицо в нашей культуре: песчаные обрывы исторического материка размываются напором хаоса: мы должны или погибнуть, или научиться ходить по волнам. Мы должны строить ковчег нашей души — воспитать в себе героя: средство для воспитания — восстание личности против безличия. „Да“ говорит Пшибышевский и предаёт Ницше, провозглашая пол личностью.

Он — пророк Фаллуса; он воскреситель в нашей культуре всего дикого; вместо того чтобы облечься броней новых образов и выйти за ограду культурного кладбища на единоборство с ночью, он без всякой брони разбивает последние оплоты культуры; и валится на нас в пробитые бреши ночь. Тут он окончательно утратил личность, он — одержимый; и в этом его величие; он — первый среди бесчисленных, в то время как Ницше — немногий среди немногих; только у Пшибышевского неистовство имеет символический смысл. У других — это только хулиганство. Пшибышевский воззвал к „Сынам Земли“, но его сыны — сыны ночи: он точно открыл апокалипсический „кладезь бездны“, и вышла оттуда „злая саранча“; и внешний признак этой саранчи — хулиганство: и действие — разрушение: саранча нападает, гогочет, крушит ценности, насилует гимназисток, истязает кошек: больно жалит злая нас саранча. И над всем стоит безличное, дикое, жадное, тупое, саранчиное — „ха-ха-ха“.

Все это — бесчисленные образы, осаждающие нас; но прообраз их — Пшибышевский. В этом его величие, сила, значение: оттого-то в нем перекрещиваются все течения ницшеанства и декадентства, старающиеся совратить человечество с намеченного пути. В Ницше ключ к пониманию современности: если хотим мы возрождения личности, героя, если помним, что жизнь — трагедия (не сон, и вовсе не „ха-ха-ха“), мы должны идти в ночь дорической фалангой: топтать и бить варваров.

В нашей суровости, в нашей безжалостности — наша трагедия, наш долг, наша молитва о том, чтобы пресуществилась жизнь и стала мистерией.

Пшибышевский творчеством оправдал один из параграфов платформы Ницше; он указал на то, что экстаз, не рождающий образа ценности и определенного пути, — есть хаос. Мы должны оправдать другое положение Ницше — восстать на хаос суровостью долга.

И струны лиры натянуть на лук тетивой, чтобы стрелами Аполлона

— стрелами дня — разить саранчиную стаю, издевающуюся над жизнью: вернуть искусству Аполлонов свет.

## ТЕАТР И СОВРЕМЕННАЯ ДРАМА

Драма есть высочайшее напряжение поэтического творчества. В ней поэтому вскрываются и кристаллизируются последние цели поэзии. Здесь поток творчества не укладывается в воображаемых образах. Дальше несет он, дальше, за грань воображения: неудержимо соприкасается с жизнью, реализуется в видимом. Воображение соприкасается с жизнью: жизнь становится воображением, воображение — жизнью. Форма искусства стремится здесь расширяться до возможности быть жизнью и в буквальном, и в переносном смысле слова.

Вот почему сценическое изображение есть необходимое условие драматического искусства. Драму нельзя читать. Какая же это драма? Надо воочию видеть изображаемое действие, слышать произносимые слова. Воплощение мечты, вот что такое сцена. Вымысел драматической поэзии здесь преследует с непобедимой силой. Он закрадывается вам в душу, и вы, выходя из театра, выносите вымысел в жизнь. И далее: жизнь проверяете вы вымыслом. Жизнь населяется образами вымысла. Образы вымысла, как вампиры, пьют кровь жизни — и вот они рядом с вами — Лир, Офелия, Гамлет! И вот актер, живой человек, загипнотизированный вымыслом, отдает ему свою личную жизнь, претворяясь в героя изображаемого действия. Драматический вымысел заражает людей, как лихорадкой, творчеством жизни высокой и важной. И жизнь вымысла лучами своими озаряет личную жизнь актера отблеском необычайного. Люди здесь становятся существами мифическими. Возносятся они, как боги, в лучах мифа. И миф, повторяясь бесконечное число раз, бесконечное число раз возносит. Куда возносит? Над жизнью? Но разве есть то жизнь, от чего нужно уйти? И разве вымысел то, что уводит от жизни? И вот закрадывается в душе, преображаемой мифом, сомнение, что то, от чего она уходит, есть жизнь, и что то, куда она идет, есть смерть. Попробуйте вычеркнуть из вашей жизни Гамлета, Лира, Офелию, и станет беднее ваша жизнь. А между тем и Гамлет, и Лир, и Офелия только призраки. Творческая идея становится для всех жизнью более ценной, нежели данная вам жизнь. Почему это так? Не потому ли, что вы спали глубоким сном, а вымысел разбудил вас к жизни. И вымысел вы не отдадите в угоду жизни, потому что с ним отлетит и какая-то мудрость жизни, привитая человечеству многовековым драматическим действием. Драматическая поэзия, как в фокусе, собирает все лучи поэтического вымысла. Быть может, последняя цель драмы содействовать преобразению человека в таком направлении, чтобы он стал сам творить свою жизнь, населяя ее событиями роковыми. В таком случае жизнь человека — это данная ему роль, и от него зависит понять эту роль и осветить ее творчеством. Но жизнь, освещенная творчеством, прекрасна. Стало быть, жизнь в творчестве побеждает рок. И потому-то назначение драмы — изобразить борьбу человека с роком — есть схема к творчеству жизни: реализовать эту борьбу. Но для чего это нужно? Разве жизнь не носит в себе все черты драмы? Зачем драма, когда нам дана жизнь? Да, но драма есть жизнь, расширенная музыкальным пафосом души. Да, но самосознание жизни, как музыкального пафоса души, есть уже первая ступень к преобразению и углублению жизни. Мы никогда не носили бы в себе это сознание так просветленно, так гордо, если бы в жизни нашей не существовало зачатков драматической культуры. Творчество Софокла, Шекспира, Кальдерона, Корнеля и

Ибсена мгновенным блеском озаряет нашу жизнь. Но гаснет блеск этот, гаснет. Только душа среди повседневных забот хранит память о блеске.

И блеск драматического пафоса озаряет снова. И смутное закрадывается в душу предчувствие, что жизнь не жизнь, и что мы, как драматурги, ее творим. И, стало быть, рок не рок, а только сон нашего бездействия: и встань мы над сном, как подобает нам, людям, грозные тучи рока опоясали бы нам грудь, а чело наше, озаренное блеском, вознеслось бы в иную жизнь — живую жизнь. И черные тучи рока, окружавшие наш сон, оказались бы белоснежными волнами мягкого поднебесного шелка, омывающими нашу грудь. Рок — не рок: когда над человечеством открыто пронесется этот лозунг, тогда жизнь станет драматическим творчеством.

Но не скажем ли мы тогда, что жизнь стала жизнью и что мы проснулись от тяжелого сна? Тяжелый сон окружил нас химерами рока, сновидением о смерти. И жизнь отлетела от нас, а сон воплотился: вот сон, механизированный миллионами слабевольных лунатиков, гремит на нас многогрозным рокотом машин. Машина съедает жизнь, машина одухотворяется, человек же превращается в машину к машине — в привод к колесу. Как машина, человек подчиняется железным законам необходимости.

Вот непреложный бег созвездий, и вот непреложный бег истории. Пространством и временем задавил нас тяжелый рок. Но в духе преодолели мы все пространства и в духе преодолели мы все времена. Дух говорит нам, что в нас творческое начало жизни. Времена и пространства не только поглощают наше творчество, но и нас самих выкидывают на поверхность жизни, как ничтожный отброс бессмысленного смысла. Всякое искусство начинается там, где человеческий дух, хотя бы и бессознательно, провозглашает примат творчества над познанием. Свободная воля есть воля творческая. Только творчество, в каких бы оно ни возвышалось формах, носит в себе вольную волю. Всякое иное не творческое (не бескорыстное) воление есть только обман пустого рока — пустого, потому что рока нет там, где есть победа творчества. И рок там, где веками внушенная покорность.

Вот почему драма, изображая рок, в творческих формах вымысла изображает сокровенное начало нашего порабощения. Тут в драме впервые осознаются скрытые пружины, руководящие художественным творчеством.

Искусство окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни.

Надо понимать под этой жизнью не только поверхность ее, кристаллизованную в прочных формах социальных, научных и философских отношениях, но и источник этих форм — творчество. Жизнь и есть творчество. Более того: жизнь есть одна из категорий творчества. Жизнь надо подчинить творчеству, творчески ее пересоздать там, где она резкими углами врывается в нашу свободу. Искусство есть начало плавления жизни. Лед жизни плавит она в воду жизни. Художник только потому и художник, что, проникая жизнь до альфы и омеги жизни — творчества, он не покорен ее видимости. Создавая кумиры (формы), он заслоняет себя и нас этими видимыми кумирами от кумира невидимого — рока, оковавшего нашу жизнь будто бы железными, но, в существе своем, призрачными законами. Поклонение невидимому призраку противопоставляет он поклонение видимым, им самим созданным формам. Во всяком искусстве кумир (форма) есть средство. Во всяком подчинении невидимому кумиру (року), принимающему гекатомбы кровавых жертв, есть поклонение кумиру как цели. Творчество жизни упразднит все кумиры. Но в борьбе с кумиром рока творчество художественных кумиров необходимо; тут, выражаясь вульгарно, художник вышибает клин клином.

Художник в борьбе с роком неустанно. И художественному творчеству суждено погибнуть, как творчеству мертвых форм (произведений искусства). В драме впервые дается нам

предзнаменование о гибели вместе с роком и всех временных условий борьбы с ним. Погибнет искусство. Что из того? Первые ряды борцов всегда гибнут. Человек, становясь богоподобным, опрокинет и жизнь, и образы богов, и подобия этих образов — мраморные истуканы Аполлона и Диониса. Люди станут собственными своими художественными формами.

Драма впервые приподымает завесу над будущим. Но у драмы есть своя собственная драма: она — форма искусства. Она возносит воду живую художественного творчества лучезарным роем облаков под солнце. И облака, оглашённые солнцем, являют нам новый град — Иерусалим вечносозидающей жизни. Драма, оставаясь формой искусства, изменяет направление русла и развития искусств. Она стремится стать жизнью, но жизнью творчества. Мертвая жизнь и мертвые формы творчества именно в драме подвержены разложению.

Искусство есть временная мера: это — тактический прием в борьбе человечества с роком. Как в ликвидации классового строя нужна своего рода диктатура класса (пролетариат), так и при упразднении несуществующей, мертвой, роковой жизни нужно провозгласить знаменем жизни мертвую форму. Этим поклонением и начинается в душе художника бессознательное отрицание рока. В ту минуту, когда рок превращает вселенную только в тесную нашу тюрьму, художник отвертывается от тюрьмы, занимаясь в тюрьме какими-то праздными забавами. Эти забавы — художественное творчество. Нет, это не забавы: нет, это изготовление взрывчатых веществ. Будет день, и художник бросит свой яростный снаряд в тюремные стены рока. Стены разлетятся. Тюрьма станет миром.

Творчеством мертвых форм, в которые, как динамит, художник вложил свою душу, искусство бросает взрывчатые снаряды в стену тюрьмы. Эволюция и развитие форм искусства есть только полет неразорвавшихся снарядов от творческой руки до стен тюрьмы. В драме творческий снаряд соприкасается с этими стенами. За драмой — взрыв. Формы искусства неудержимо стремятся расширяться, неудержимо, стремительно. Искусство должно здесь взорваться, исчезнуть, не быть.

Но, как знать, не должна ли взорваться, исчезнуть, не быть и вся наша жизнь, подвластная року? Тогда-то новое творчество сольется с новой жизнью. Жизнь станет жизнью, потому что творчество мертвых форм станет творчеством форм живых.

В драме впервые осознается сокровенный призыв к творчеству как призыв к творчеству жизни. Но на пути к этому творчеству становится рок. В драме изображается поэтому борьба и победа над роком. И, если нет в драме предощущения этой победы, драма — не трагедия. Трагическое просветление есть предзнаменование того, что драмой не кончается драма человечества. Трагическое просветление есть начало возврата к жизни. В изображении борьбы с роком — коренные антиномии познания соприкасаются с коренными антиномиями самой жизни. Эти же антиномии бессознательно вызывают в художнике творчество мира искусств как мира нового, долженствующего отряхнуть от ног наших ветхую „необходимость“. Но антиномии жизни предопределены антиномиями чистого разума, а нормы этого разума, предопределенные долженствованием, необходимо опираются на ценность. Ценностью же только и может быть энергия творчества.

И потому-то художник-драматург, провозглашая примат творчества над познанием и вместе с тем приводя свое искусство к точке соприкосновения его с жизнью, стоит под знаком творчества новой жизни, как бы озаренный радугой трагического просветления. Но новая жизнь невозможна без победы над роком. И впереди борьба за освобождение: уже ни познание, ни жизнь в ее поработанных формах не суть средства борьбы. Творчество жизни становится самоцелью.

Драмой впервые оно осознается.



Драма есть начало, сообщающее искусству энергию творчества. В драме заключено начало синтеза. В драме ощупывается как бы основной ствол, от которого во все стороны растянулась пышная крона многообразных форм искусства. Но когда драма осознается и как собирательное начало форм искусства, живой смысл ее падает. Теперь часто нам говорят, что в мистерии — синтез форм искусства и что современная драма приближается к мистерии. Для меня это показатель опасности, которая грозит современной драме. Пирамида из идолов задавит драму. Музыкальное начало ее заменится вновь эклектизмом. Подозрительны все эти сладкие призывы к мистерии в наши дни. Они усыпляют бодрость духа. А она нам нужна, как нужны нам рати героев, потому что впереди — суровая борьба. В борьбе, а не в сонных моленьях мы преобразимся. В драме — маневры грядущего боя с роком. Драматическая культура и есть культура. Так осознал культуру Ницше, этот великий теоретик новой драмы. И осознал ее более правильно, чем Вагнер или, например, Шюрэ.

В музыкальных драмах Вагнера усмотрел Ницше действительную борьбу за освобождение человечества. Но и Ницше не разобрался в роковом противоречии современной драмы. Он почувствовал в ней призыв к жизни, не отделив этот призыв от формы, в которой призыв раздается. Возвращение к жизни по-новому в драме упраздняет самую драму как форму искусства. Поклонившись призыву к жизни в драме, Ницше канонизировал и форму этого призыва — сцену. Получилось уродство: призыв к жизни со сцены превратился в призыв жизни на сцену. Гениальная деятельность Вагнера и есть этот противоестественный призыв. Драме, как форме, поклонился Ницше в первый период своего увлечения Вагнером. Драматическая форма стала для него лозунгом должного творчества. Действие разрывного снаряда отнес к оболочке бомбы. Забыл, что моментом взрыва будет сама жизнь, а не момент драматического действия. Музыкальной драме, этому знаменю события, поклонился Ницше, как событию. Сотворил себе кумир. И потому-то вырвал он из души гениальную музыку Вагнера, как вырвал он из души свое гениальное произведение „Происхождение трагедии“, о чем свидетельствует его заявление. Заратустра — вот драматический актер, опьяненный мифотворчеством, а не дубоватый детина Зигфрид, размахивающий на сцене картонным мечом и глупо дудящий в загнутый рог. Заратустра родился на сцене, начал играть перед зрителями. Сцена изображала город „Пеструю Корову“, а добродетельный Заратустра расхаживал в „Пестрой Корове“ и поучал. Потом махнул рукой и сошел со сцены в жизнь. Третья и четвертая часть Заратустры — это воистину драма жизни. Здесь в субстанции сокровенных переживаний жизни у Заратустры, а не в красивой теоретике над оперным Зигфридом действительное начало взрыва.

Но взрывчатый снаряд разорвется не прежде, чем человечество станет под одним трагическим знаменем. Истинный лик рока явится в тот момент, когда человек преодолеет классовую борьбу, этот тормоз всякого истинного утверждения или отрицания жизни. Фетишизм товарного производства еще, конечно, не рок, а личина рока. И не в отрицании или в принятии форм экономического равенства борьба за освобождение. Она начнется в новых формах социального равенства. Когда спадут маски с рока, все человечество пойдет на последний бой за жизнь и счастье свое. Вот тогда-то из разорванных форм искусства, как из разорванных форм личной жизни, брызнет святой огонь жизненного творчества. Тогда взлетит разрывной снаряд драмы, начиненный динамитом духа. Вот что не принял во внимание Ницше. Ему было чуждо понимание социальной драмы. Сначала он тешился оболочкой снаряда

— возрождением современных форм драматического действия; потом, извлекая динамит жизненного творчества из драмы как формы искусства, нечаянно разбил снаряд. Снаряд разорвался не там, где следует — не у стен нашей тюрьмы, а в руках изобретателя. И пятнадцать лет просидел Ницше — изобретатель взрывчатых веществ — на балконе тихой виллы, с разорванным мозгом. И теперь проезжающим показывают то место на балконе, где часы просиживал сумасшедший Ницше.

Такая участь постигла величайшего теоретика новой драмы.

Новейшие теоретики драмы с особенным удовольствием анализируют ошибки Ницше. Они предписывают драме свои пути, исправляя промахи гениального безумца. Вместо того чтобы освободить современную драму от болезненных наростов мистериального маньячества, приводившего в такую ярость Ницше, они готовы утверждать ошибки Ницше и отрицают здоровые его протесты против повального вагнерианства. Помните

— в пещеру Заратустры притащился и „сквернейший человек“, чтобы начать там гимн унынию. Там, где раздалась здоровая песнь трагического актера Заратустры, могут раздаться теперь сквернейшие и сладчайшие песни.

Новейшие теоретики драмы [Спешу оговориться, что, анализируя новейшие взгляды о путях драмы, я не имею в виду тонкую и глубокую теорию В. И. Иванова, с деталями которой я не согласен, но в основных тезисах принимаю. Я не имею намерения анализировать эту теорию. Такой анализ должен был бы занять слишком много места. Я решительно протестую против вульгарных истолкований этой теории и против слишком легких выводов из основоположений В. И. Иванова. А с этими легкими выводами только приходится иметь дело в кружках резонирующих модернистов. Отдавая должное серьезному мыслителю, я не могу не считаться с опасностью поспешной популяризации взглядов этого мыслителя], быть может, и правильно устанавливают связь между современными условиями драматического действия с условиями возникновения античной драмы (после Ницше легко произвести такую работу). Они помогают нам восстановить глубокий, подчас забытый смысл отдельных черт драмы: указывают на то, что драма развилась из жертвоприношения, как форма религиозного культа, и пытаются восстановить священнодействие в современной драме. Театр будто бы должен стать храмом. Но для чего должен стать храмом театр, когда параллельно с театром у нас есть и храмы? В храме совершается богослужение. Там совершаются таинства. „Пусть и в театре совершаются таинства“ — так говорят нам новейшие теоретики драмы. Но что понимать под таинством? И что понимать под богослужением? Существовавшие и существующие религии дают нам на это положительный, а не фигуральный ответ. Считаемся мы или не считаемся с этим ответом, но смысл его мы понимаем. Понимаем мы и связь древнегреческой драмы с религиозным культом Диониса. Там развитие драмы шло в сторону от религии. Совершилась эмансипация драмы от религии. Мы получили в наследство эмансипированную драму.

Европейский театр развил и точно определил формы этой эмансипации. Когда же нам говорят теперь, что сцена есть священнодействие, актер — жрец, а созерцание драмы приобщает нас таинству, то слова „священнодействие“, „жрец“, „таинство“ понимаем мы в неопределенном, многомысленном, почти бессмысленном смысле этих слов. Что такое священнодействие? Есть ли это акт религиозного действия? Но какого? Перед кем это священнодействие? И какому богу должны мы молиться? Приглашают ли нас вернуться к тем примитивным религиозным формам, из которых развилась драма, или нет, все это остается покрытым мраком неизвестности.

Если да, подавайте нам козла для заклания! Но что мы будем делать с козлом после Шекспира? Если тут подразумевается какое-то новое священнодействие, то скажите нам имя нового бога! Где он, кто он? Где нашли вы, истолкователи грядущего театра, драмы с именем этого нового бога? Если имени этого бога у вас нет, если религия такого бога отсутствует, все внутренние заявления о пути современной драмы, о новом театре как храме остаются фигуральными заявлениями, не меняющими ничего в современном театре. „Храм“ остается Мариинским театром, а риторика остается риторикой.

Но дело обстоит не так просто.

Остроумные соображения о том, что сценические подмости и являются преградой между актером и зрителем, мифическим действием и его созерцанием, что зритель должен войти в круг изображаемых действий как участник хора, — эти соображения заставляют нас

прислушаться с вниманием к тому, о чем говорят нам теоретики современной драмы. На возражение, что и без сцены у нас есть храмы, они ответят достаточно веско: храм есть звено в религиозном культе; все исторические формы культов, тая в себе смысл глубокий и важный, в динамике своей умерщвлены религиозной схоластикой и догматизмом; догматизм парализует свободное развитие и дифференциацию культа, а театр есть тот очаг, который, приняв в себя умы исторического религиозного творчества, разгорится огнем свободного творчества.

Все это было бы приемлемо, если бы рассуждение опиралось на действительность. Но рассуждение идет как раз вопреки творчеству современных драматургов. Современные драматурги вовсе и не помышляли о соединении зрительного зала со сценой.

Где орхестра у Ибсена? И где орхестра у Метерлинка? Как превратить драматическое действо у Ибсена в священнодействие? Не следует ли по рецепту новейших теорий ставить знаменитую сцену из „Штокмана“ (где „враг народа“ говорит речь) так, чтобы зрительный зал изображал митинг? Но ведь хоровое начало зрителей превратит ибсеновскую драму в фарс. И если кто думал о возобновлении форм античной драмы, так это Шиллер, а не Ибсен, не Метерлинк. Но и в „Мессинской невесте“ хоровое начало введено в условном, а потому и в приемлемом смысле.

Пусть современная драма развилась из античной. Значит ли это, что она к ней вернется? Нам возражат, что античная драма есть тезис драмы. Современная драма развила антитезис и теперь приближается к синтезу. Но синтез не тождествен с тезисом. Пусть греки надевали трагические маски и ставили жертвенники в театре, пусть в нашей культуре есть элементы культуры греческой. Но разве мы греки? Но разве должны мы есть оливки и плясать вокруг козла? Посмотрел бы я, как это теперь осуществимо! И новейшие истолкователи драмы остаются без практики. Много говорят о том, чем должна быть драма. Но где она, эта должная драма? „Она будет“, — отвечают нам.

Но лучше бы она и не возникала. И вот почему. Предположим, что мы, зрители, превращены в хоровое начало. И далее: хоровое начало предается молитвенным пляскам.

Тогда только с особенной резкостью подчеркнется отрешенность наших молитвенных состояний от непретворенной в молитву жизни. И жизнь раздавит молитву. Не от жизни должны мы бегать в театр, чтоб петь и плясать над мертвым трагическим козлом и потом, попадая в жизнь, изумляться тому, что мы наделали. Так совершается бегство от рока. И рок ворвется за нами в театральные храмы, разложит нам наши песни и пляски. Самую жизнь должны претворять мы в драму. А то войдем мы в храм-театр, облечемся в белые одежды, увенчаемся гирляндами роз, совершая мистерию (тема ее всегда одна: богоподобный человек борется с роком), в нужный момент возьмемся за руки и запляшем. Вообразите, читатель, хотя бы на одну минуту себя в этой роли. Это мы-то будем кружиться вокруг жертвенника — мы все: дама в стиле модерн, биржевой делец, рабочий и член государственного совета? Я уверен, что молитвы наши не совпадут. Дама в стиле модерн помолится какому-нибудь поэту во образе и подобию Диониса, рабочий помолится о сокращении рабочего дня, а член государственного совета — к какой звезде устремит он свои взоры? Нет, уж лучше закружиться в вальсе с хорошенькой барышней, чем водить хоровод с действительным тайным советником.

Нам возражат на это, что тут будем мы в демократическом театре будущего, что предпосылки общественности коренятся в свободных коммунах, где все — действительное творчество, что орхестры — жидкий фокус этих коммун. Далее мы услышим, что и весь наш скептицизм от того, что мы представители келейной, уединенной жизни (иначе — буржуазной), что в народном театре воскреснет свободное мифотворчество. Но народный театр — балаган, где издавна представляли разбойника Чуркина, а синематограф все более и более стремится занять роль, которая предписывается будущему демократическому

театру. Право же, есть мифотворчество в синемаатографе: человек чихнет и лопнет — назидательная жертва борьбы роковой... с насморком. И далее: если уж говорить о коллективном творчестве, то оно существует и теперь. Почему хоровод в любом селе не оркестра? О, бедная Россия, — ее грозят покрыть оркестрами, когда она издавна ими покрыта. Выйдите под вечер погулять на деревню — и вы встретитесь и с хоровым началом, и с коллективным творчеством... нецензурных слов. Вот что значат выводы из теории, не считающейся с конкретными формами жизни. Россию собираются покрыть оркестрами, когда ее давно пора избавить от этих оркестр.

Пока существует классовая борьба, странны эти апелляции к эстетическому демократизму. И нелеп, в высшей степени нелеп этот демократический, соборно-мифотворческий храм-театр (слава Богу, пока он не существует вовсе!). Пока нет такого театра, обращаются к прошлому. Возобновляют Эсхила, Софокла и Эврипида на сцене. Иногда удачно подражают приемам Эсхила.

Но где тут демократизм? Не аристократическая ли пресыщенность заставляет нас эстетически наслаждаться религиозным смыслом драм чуждого нам народа. И жертвенник Дионису, будь он торжественно водружен в новом театре, не превратился ли бы он в символ величайшего кощунства над театром, над нами, над искусством, над священными верованиями благородного народа?

Слава Богу, эмблематические взывания к Дионису остаются далекой от жизни личной лирикой (о, какой глубокой и красивой) теоретиков нового театра. Но взывания эти ничего не нарушают. Храм остается Мариинским театром.

Роковое противоречие, в котором запутались новейшие теоретики театра, заключается в том, что, приглашая в театр как в храм, они забыли, что храм предполагает культ, а культ — имя Бога, т. е. религии. А пока имени этого у них нет, беспочвенны их попытки нового религиозного творчества. Не может быть речи о новом культе, родившемся на подмостках сцены, и менее всего о театре как храме, о драме как священнодействии. Священнодействие, когда еще у него нет цели, нет формы, есть внесение актерской позы в ту священную область духа, где горит надежда на творчество жизни. Если в современном театре и только театре актер является лишь актером, то тут в умалении роли актера, быть может, открывается большая свобода для него как творца данной роли. Жреческая тиара раздавила бы актера, если б не сумел он ее превратить в дурацкий колпак. Теперь, уходя в роль, актер соприкасается с теми прообразами жизненного творчества, которые волновали смутно и драматурга. Оставаясь актером для нас, он в себе предтеча чего-то иного, живого. А вот возведем мы его в трагическую жертву; самая жертвенность в отдаче себя прообразам будущей жизни обернется в нем в фальшь. И человек осквернится в актере.

Трагизм теоретиков путей новой драмы в том, что они, отмечая ошибку Ницше (сокровенный огонь драмы смешал с ее формой), в пределах театра (преобразуя форму) обещают взрыв разрывного снаряда, разбивающего мертвые формы жизни и творчества. Происходит бутафорский взрыв бенгальских огней на сцене: жизнь остается жизнью, театр театром.

Современное искусство определяет себя как искусство символическое. Символизм в искусстве есть утверждение живой цельности переживания как начала группировки образов. В выражении образами переживания сила искусства, а не в системе образов, использованных переживанием. Символизм — это метод выражения переживаний в образах. В этом смысле всякое искусство явно или скрыто символично. Но переживание, понятое как цель, подчиняя образ как средство, сообщает художнику право быть творцом образов. Современное искусство превращает это индивидуальное право, так сказать, в параграф художественной платформы. Символизм, как литературная школа второй половины XIX века, более или менее базирован данными психологии и теории познания. И поскольку некоторые теоретико-познавательные школы определяют творчеством самое познание, постольку

революционная сила символизма в провозглашении творчества как единственного начала, созидющего жизнь. В созидании смысл жизни, а не в опознании ее. Жизнь есть форма творчества. Назначение искусства в возбуждении к творческой деятельности. Вовсе это назначение не в созерцании эстетических феноменов, как полагал Шопенгауэр. Символизм подчеркивает динамику творчества. Вот почему он против школьного педантизма, как начала статического в искусстве. Символизм освещает существующие школы искусства своим углом зрения. Оправдывая существование многообразных школ как результат творческой деятельности, он восстает против них там, где эти школы выдают себя за нормы, регулирующие творчество. Статика искусств рассматривается в свете символизма как частный случай динамики искусств.

Само искусство есть предвкушение победы над роком, в момент роковой борьбы духа с формой. Обоснование творчества символизмом» как вечно двигательного начала жизни, есть наиболее прочное обоснование. Искусство утверждается здесь как средство борьбы за освобождение человечества. В этом религиозная санкция искусства.

С особой резкостью и особым трагизмом столкнулись эти идеи с идеологией современного театра, как формы, в которую символическая драма пытается отлиться и не отливается — увы! Вся мощь и всю слабость современного искусства выдает нам драма. И нам начинает казаться, что современное искусство — искусство вырождения, потому что все ясней и ясней нам, что современная драма не может существовать в пределах театра.

Почему это так?

Символ есть соединение двух порядков последовательностей; последовательности образов и последовательности переживаний, вызывающих образ. Здесь вся сила в последовательности переживаний. Образы это — эмблематическая роспись переживаний, не более. Переживание зацветает образами. В символизме реальная связь за пределами видимости. В тот момент, когда мы сумеем подчинить себе окружающий мир переживанием так, чтобы течение видимости не врезалось в нашу душу негармонично, а наоборот, в тот момент, когда душа претворяла бы видимость по образу и подобию своему, совершилась бы победа над роком. Гносеология освобождает субъект познания от времен и сроков теоретически. Задача человечества практически осуществить эту свободу, и задача осуществима в принципе творчества ценностей. Но теория ценностей есть теория творчества. Это и есть теория символизма.

Отмечая произвольное порывание души к свободе в сфере искусства, теория символизма этот порыв сознает как долг. Она предписывает осуществлять этот долг свободы, превращая жизнь а объект творчества. И потому-то символизм, являясь наиболее сознательной школой искусства, само искусство рассматривает лишь как начало жизненного пути к свободе. Поэзия нам говорит: «Вот заря. Воспевайте зарю». Символизм превращает для поэта веянье зари в действительный призыв: «Заря зовет — иди к заре!» И Джон Габриэль Боркман берет палку, надевает калоши и идет бороться с жизнью; Сольнесс поднимается на башню; Брандт ведет народ в ледники; Рубек, восставая с Иреной над смертью, идет в горы, как будто для победы над смертью надо подняться на несколько сот саженей... Что все они делают — эти герои, измеряющие вечность чуть ли не квадратными саженями, как в Апокалипсисе измеряем грядущий храм?

Символическая драма Ибсена, этого патриарха новейшей драмы, всюду сознательно срывает покров с видимости: видимость, оставаясь видимостью, становится сквозной, как стекло, выдавая невероятный смысл происходящего в видимости. И в невероятности смысла ибсеновских драм сила его дерзновения. Здесь символизм до того осознан, что, оставаясь непостижимыми в своей сущности, все эти Рубеки, Боркманы, Сольнессы — еще и алгебраические, знаки какого-то апокалипсического уравнения жизни.

Не то в драме Шекспира. Там символизм произвольный или слишком аллегорический, как, например, в «Буре». Драма Шекспира изображает глубоко реальные действия страсти, ревности. Там символизм — произвольная радуга над водопадом реального. Символизм радугу превращает в солнечный луч, солнечный луч приводит к солнцу — к той реальности, которая сотворила и землю, и водопад. Реальная драма луч символизма приводит к водопаду реальности. Символическая драма превращает луч в необходимое условие, создающее водопад. Стремление к свободе, предощушаемое как заря, она превращает в долг: «Видишь свет — стань и ты солнцем». И лепечет Освальд: «Солнце, Солнце»... Вся сила ибсеновской драмы не в том, что Рубек восстает над ледниками, потому что этим актом он хочет создать внешнюю эмблему к осеняющей его мысли, а в том, что стремление к победе над смертью должно иметь совершенно реальный смысл. Если в реалистической драме возможен аллегоризм (например, любовь поднимает к вершинам), в драме символической этот аллегоризм утверждается как реальность, а реальность (любовь) становится эмблематическим условием того, что поднятие на несколько сот сажень с такими-то и такими-то переживаниями действительно возносит над смертью.

Но ходить над пропастями может тот, кто превратил жизнь в пьедестал к творчеству. Это мог бы совершить просиявший солнцем, как утреннее дитя. Солнечный град новой жизни — Civitas soils: вот колоссальный, живой символ. И Апокалипсис, и огонь социал-демократии, и Ницше, и все религии по-разному подходили к этому обетованию. Искусство, подходя к фокусу человеческих устремлений, приобретает неожиданную властность. Оно начинает создавать таких Рубеков, которые года, быть может, сидят над стаканом пива с окаменелым лицом, а потом вдруг зашагают к вершинам, да так, что между каждым их шагом миллиарды верст и дней. Ясно, что шагают они через времена и пространства и шагают не в греческих хитонах, а в сюртуках и цилиндрах. Сидел Рубек за ресторанным столиком, да и шагнул в новое небо, на новую землю. Правда, не перешагнул, разбился. Но само дерзновение указывает на то, что ибсеновская драма символами своими говорит нам о преобразении плоти душой. Апокалипсис человеческой плоти — вот символизм ибсеновской драмы. Символическая драма только и может изображать одно: преобразование органов восприятия мира и через то перерождение мира необходимости в мир свободы. Рок является тут опасностью, грозящей человеческому организму в корчах психофизиологического изменения его в организм сверхчеловеческий. И потому-то Рубеки, Сольнессы, Бранды окружены у Ибсена толпой дегенератов и дегенераток, так что нам начинает казаться, что дегенераты и Рубеки.

Художник приподымает здесь свой лавровый венец, но он начинает сверкать лучами пророческой митры. Утверждая в драме бытие символа в формах свободы, символизм предписывает героям с суровой решимостью осуществлять бытие символа через голову очевидности («или все — или ничего»). Так: сокрушая бестворческую мораль, символическая драма вменяет героям аморализм в формах категорического императива. Она говорит нам: «Если ты Рубек и увидел последнюю ослепительность, стань и сам ослепителен, как стало слепить народ иудейский лицо Моисея, говорившего с Богом». И господин Рубек, быть может, утром проснувшийся в своем отеле, как все, и, как все, совершивший свой туалет, после утреннего завтрака или обеда, любезно раскланявшись с табльдотными знакомцами, теперь идет совершать свою нелепость: восставать над смертью, мгновенно превращаясь в титана. Титан в ресторане, да это не снилось древним грекам! Тут мифический символизм превращается в символизм эсхатологический — тут Ибсен в стремлениях своих нам нужнее, чем десять Софоклов, хотя бы мы не знали и впредь, как не знаем теперь, что нам делать на сцене с этим уродливым явлением театра — символической драмой современности, которая только у Ибсена кристаллизовалась в нечто совершенно новое, нам неведомое доселе.

Рубек, Сольнесс — это только первые бойцы за действительное освобождение человечества. Они — жертвы борьбы роковой, потому что победа будет одержана только тогда, когда все человечество пойдет над пропастями сквозь смерть к острову детей, омытому лазурью и

обещанному, как апокалипсическим пророчеством далекой древности, так и богоборческим дерзанием Ницше. А пока? пока Сольнесс срывается с башни, Эйольф захлебывается соленой морской волной, и над ним плывет его костыль, а Незнакомец исчезает с пути Эллиды. Незнакомец — не зовет ли он и нас, да мы не знаем, как за ним идти? Не знает и Эллида, куда зовет ее Незнакомец. Она боится, что, когда придет она к нему на пароход, развеется призывный зов, ей в нем звучавший. Она не понимает, что Незнакомец зовет ее не для себя, не для нее, а для зова, нас всех осеняющего: она забывает, что она — морская женщина и что пароход не останется на мели — уйдет в море к новой земле, преображенной плоти. Уплывет за смерть. И Брандт падает от сомнения. Когда он остался в ледниках один, он сказал себе: «Что же случилось? Почему

— я здесь?» Иссякает в нем полет, и нет смелости наперекор всему удвоить восторги. И от мысли («почему я здесь»), а не от выстрела сумасшедшей лавина срывается. И не «Он — Deus Caritatis» звучит в лавинном грохоте, а звучит это в мозгу умирающего, усумнившегося Бранда. А Сольнесс, взойдя на башню, вдруг сознает, что встреча с Богом должна уж теперь произойти неминуемо, а он не знает, что сказать Богу. Слова не знает Сольнесс, как не знает его ни Ибсен, ни современная драма символов. И современная драма символов обрекается на Апокалипсис без Пришествия. Слово дано будет только тогда, когда плоть утончится до форм нового творчества. А пока формы современного искусства — сосуды скудельные.

Мы сами те мраморные глыбы, которые мы же должны изваять в скульптурные статуи. Не статуя Аполлона, Диониса и Венеры суть символы: а мы — мы символы Аполлона и Венеры. Себя, себя мы еще не хотим принять и сознать в том, что уже шевелится в нас. Поклоняясь истукану (искусству), просмотрели мы то, что в глубине нашей души совершается уже пресуществление, и что там мы прекраснее всех форм старого и нового искусства. До известных пределов искусство приподымает нас, учит ходить в красоте неверными шагами. Но мы растем, походка становится все увереннее. Искусство — мать нашего устремления к преобразению жизни. Оно нас вскормило, младенцев. Но когда младенцы перестают быть младенцами и продолжают кормиться грудью матери, мы вправе себя отучить от этого.

И вот лучшим из нас, тончайшим из нас, пора распроститься с искусством, если верны они раз выбранному пути. Разве не знают они, что уж прошли сквозь арку, называемую искусством, в свободное поле жизненного творчества? Довольно любоваться кузнечными мехами, пора взяться за мехи и раздуть огонь, на котором плавится их жизнь.

Символическая драма на сцене — явление редкого безобразия. Она приводит к сцене то, что совершается в нас за пределами сцены. Она учит лучших из нас притворству: объективирует в нас, или, проще говоря, выбрасывает из нас то, что должно утаенно в нас окрепнуть. Она, как и музыка, — громоотвод геройства.

Многие из нас подошли уж к роковому рубежу, за которым творчество форм сменяется творчеством жизни. Вместо того чтобы учиться воплощению творчества в жизнь, мы загоняем его на сцену. Еще в стихах, в картине это возможно. Возможно сказать: «Вот что я пережил». Сказать и в жизни искать форм для переживания. Символическая связь образов, а не символические образы, отдельно взятые, являются сутью драмы. Эта символическая связь реализуется в драме как связь новых жизненных отношений. В жизни еще только предвкушаются эти отношения. Они не реализованы. Символическая драма — это заглядывание в будущее. И вот образы, которые вводятся в круг драматического действия, не реальны на сцене, не действительны. Это — проповедь о будущем, не более. Как проповедь, современная драма приемлема на сцене; как мистерия новой жизни, — никогда.

Когда Ибсен показывает нам своих Рубеков, он говорит то, что знает: будет день — и мертвые проснутся. Но как это будет, не знает Ибсен. Вот если бы он превратил свою жизнь в опыт, всей жизнью искал бы форм восхождения реально, конкретно, преображаясь сам, он, может быть, узнал бы кое-что и еще кроме эмблематических ледников и Джона Габриэля

Боркмана, поспешающего в калошах бороться с жизнью, где ледяная рука схватила его за сердце — ледяная рука рока: она и нас схватит. И не в сцене, не в изображении того, как хватают за сердце ледяные руки, — задача творчества. Надо и тело, и душу свою бросать в творческий горн, плавящий жизнь. Вот если бы Ибсен-Боркман не писал драм, а жил драмой борьбы за преобразование, может быть, ледяная рука, хватавшая его за сердце, растаяла бы, легла у ног весенним ручейком. Был бы он мистатогом новой жизни и драм не писал. Но и он, как и все драматурги-символисты, еще пока спешит променять солнечное свое первородство на чечевичную похлебку славы.

Символическая драма, символическое действо — это связь, договор людей, пытающих свою душу и тело для новой любви, новой творческой жизни. Символическая связь — это религия совместного пути к счастью. Здесь все — участники, все — творцы, все — символы. Здесь нет ни актеров, ни драматургов, ни режиссера, ни зрителей. Здесь драма — творческое отношение к жизни, и потому-то символический театр серьезно не нужен никому. Одним не нужен потому, что они знают в символических образах сцены лишь приглашение заглянуть в жизнь: эти узнали больше. Если они и пойдут в театр, то пойдут не на Ибсена, а на свое прошлое: пойдут вспомнить, как искусство когда-то им открыло глаза. Действительно ищущие, неопиты, предпочтут прочесть Ибсена, а не видеть его на сцене. Придут в театр и не подошедшие к роковой черте, отделяющей искусство от творчества жизни. Придут и запутаются в противоречиях постановки. Наконец, большинству вовсе не нужен Ибсен со своей драмой, а нужна своя идеология, которую не бог весть как трудно выудить из любого символа. При известном навыке это не составляет труда.

Символическая драма не драма, а проповедь великой, всерастущей драмы человечества. Это — проповедь о приближении роковой развязки. И лучшие образцы символической драмы надо читать, а не смотреть на сцене. Театр не есть место символической драмы. Европейский театр это — нечто слишком технически законченное. Совсем не следует его ломать. Театр остается театром, когда мы смотрим Шекспира, Софокла, Корнелия. И театр перестает быть театром, когда мы приходим на Ибсена, Метерлинка. Но храмом он не становится, разве кафедрой проповедника.

Книга еще лучшая кафедра.

Нам возразят: конкретное изображение образов, одушевлявших современного драматурга, приблизит к нам эти образы. О, если бы было так. De facto всегда удалит: тут возникает роковой вопрос о постановке символических драм.

Этого вопроса не существует при постановке реальных драм. Изображай страсть, как только можешь, изображай психологию героя. Предмет изображения — углубленная до драмы жизнь. Непроизвольный символизм, присущий искусству, выявится сам собою. Но как отнестись актеру к Сольнессу, идущему на башню с венком в руке говорить с Богом? Как изобразить реального человека в его не реальном поступке? Как психопат? Но Сольнесс для Ибсена вовсе не психопат. Значит, психопат Ибсен? Но тогда зачем ставить психопатическую драму? И вот стараются, чтобы зрители незаметно для себя проглотили символическую пилюлю, затушевывая центральные места драмы изображением быта, как это мы видели при постановке «Дикой утки» на сцене московского Художественного театра.

Но это значит исказить Ибсена. Настоящая задача актера в новом театре почти неосуществима: изобразить психологию героя с преображаемым духом и плотью, со всеми психофизиологическими судорогами, сопутствующими перерождению. Нужно самому быть новым человеком не на словах, а на деле. А где у нас такие исполнители? Их нет, их быть не может. И вино новое вливается в старые мехи:

В лучших символических драмах мы видим проповедь новых жизненных отношений, призывающую к коллективному творчеству этих отношений. Участники коллективного



творчества должны обладать новой индивидуальностью. Актер, воплощающий предначертанный драматургом путь, должен совершенно реально знать нового человека в его мимолетных движениях. А эти движения утаены у новых людей под мелкой обыденностью так, что и не узнаешь нового человека, — кто он, где он. Актер сам должен быть новым человеком. Во-вторых: движения новых людей должны быть координированы в одно связное целое

— в символическую связь. Не нарушая свободы творчества, символическая связь целого все же есть норма. Как согласовать свободу с необходимостью? Вот еще камень преткновения. Современный актер разбивается об эти камни. Если же он их обойдет, Ибсен сойдет за Островского, Островский за Ибсена.

И потому-то совершенно произвольно, быть может, театр старается поддержать свое достоинство новым методом: подавлением индивидуальности актера режиссером. Это — компромисс между необходимостью ставить символические драмы и невозможностью найти для них исполнителей. Лучше бы не было этого компромисса, лучше бы снять со сцены Ибсена, Метерлинка. Оба, как поэты, только выиграют от забвения их сценой.

Подавляя индивидуальность актера, режиссер инстинктивно силится утаить тот вопиющий факт, что, произнося дословно слова текста драмы, современный актер говорит вовсе не то, что стоит у автора. И вот, чтобы скрасить такой конфуз, превращают актера в застывшую куклу. Но вопиющий факт остается вопиющим фактом; актер нет-нет — и забудет, что он кукла; ну, скажем, увлечется словами драмы, да от избытка чувств ударится в психологию, но почти всегда проврет в ритме своего отношения к символической связи. А режиссер поспешит заявить, что не в личности актера тут суть, а в общей связи.

Так возникает в пределах постановки символической драмы творчество режиссера. Режиссер теперь самодержец театра. Он возникает между актерами, зрителями и драматургом. Он разделяет их друг от Друга. Так узурпирует он права автора, вмешиваясь в творчество. Поэтому должен он быть и мудрее драматурга: не только знать сокровенные переживания драматурга, но и окружить эти переживания должной оправой. В этой оправе подносит он автора зрительному залу. Одновременно бороться с актером, исправлять постановкой ошибки автора и учить новой жизни зрительный зал — такова задача современного режиссера; и, конечно, задача эта невыполнима. Тут режиссеру вменяется в обязанность быть мистагогом толп.

Наконец, автор сам претендует быть режиссером.

Влияние режиссера *de facto* только приносит новое искажение смысла символической драмы, неизбежно искаженной актерами. Он придает цельность этому искажению, т. е. окончательно смещает центр драмы. Символическая драма на сцене, будучи вообще компромиссом, предстает в двояко искаженном виде. И уж, конечно, не видать нам на сцене настоящих Рубеков, Сольнессов, Мелизанд. Надо быть Рубеком, чтобы изобразить его. Уж пусть будет Рубеком сам Ибсен, а не провинциальный Иван Иванович. Кто знаком с Ибсеном по сцене, никогда не знал настоящего Ибсена.

Автор должен сам стать режиссером. Настоящее творчество его не в моменте написания пьесы, а в постановке. И если практически это невозможно, лучше дать строго разработанный трафарет исполнения. Автор должен нам описать, как Рубек ест, спит, чистит цилиндр, если он не хочет, чтобы Рубека играла кукла: так действительно было бы пресечено личное творчество режиссера, актеров и публики. Реально это было бы осуществлено в театре марионеток. Метод превращения человека в марионетку и есть метод технической стилизации. Стилизация и есть метод условного выявления перед зрителями символической связи образов драмы с возможно большим устранением самих образов. Символизм образа должен быть подчинен символизму действия.

Но такая стилизация вовсе изолирует сцену от зрительного зала. Сцена превращается в иллюстрацию к прочитанной драме. И мечты о коллективном творчестве в пределах сцены с превращением зрителя в хоровое начало было бы явной нелепостью и безобразием. В лучшем случае зритель внес бы на сцену восклицания одобрения или порицания вроде надписей, которыми пестрят старые книги в библиотеках: «Книгу эту прочитал с удовольствием. Иван Андронов» и приписка: «А я, нет. Марья Творожкова».

Да и современная драма символов — на сцене она не драма, а только проповедь возможной драмы. Меньше всего здесь священнодействия, больше всего суррогат священнодействия — гиератическая поза. Но одно убивает другое, а все вместе убивает драму. Нет, лучше откровенно и честно признать в принципе бессилие символического театра на сцене, чтобы раз навсегда покончить с блужданием в потемках.

Беда, когда режиссер или актер, или даже автор, осознавая символизм драмы как призыв к жизненной мистерии, станут самую сцену приближать к мистерии: разложится сцена и осквернится мечта о жизненной мистерии — мечта, глубоко запавшая в душу. Эта мечта и возрождает перед нами античные формы театра с жертвенником и хоровым началом: но тут — фальшивый сентиментализм. Вспомним Заратустру. И он мог бы соблазниться медовым унынием. Человечество подходит к мистерии, которая никогда не снилась древним грекам. Возвращение к прошлому — отказ от этой, нашей мистерии.

Да не будет так!

Будут драмы, будут, где зрители войдут на сцену, а актер — гиерофант, распростертый перед жертвенником, призовет всех к молитве. Но такие драмы ничего не оставят в душе, кроме кощунства.

Все это было полнее, живее. Елевзинские мистерии сыграли огромную просветительную роль. Но к мистериям подготавливались, очищались: там молились, там были стадии посвящения. Не всякий мог вкусить священную ночь Эпоптии. Перед золотым изображением Деметры гиерофант был солнцем, гиерофантида — луной, эпопты — созвездиями; там был мир, в этих душах, пресуществленных творческими переживаниями. Никакого учения там не могли преподать. Не было в том никакой нужды. Лобек прав, утверждая это. Но там знали, умели, могли пресуществлять хоть на миг свою душу и тело. Мистерия Елевсиса отошла в прошлое. Возвращать ее на сцену нельзя: ведь это — надругательство.

И не на сцене придет к нам великая ночь Эпоптии. Эта ночь ныне спускается над человеческой жизнью. В последних прозрениях нашей жизни мы переходим се грань. И ни жизнью, ни формой искусства мы не спасемся от искуса. Мы уже иногда бываем за видимой жизнью, за искусством, за религией — плывем на последнем корабле к роковому бою: наша плоть перерождается. Мы изменимся или умрем. Перед посвящением в эпопты мисты становились у храма. Из храма мерцали молнии: врата открывались, и призраки с песьими головами шли навстречу посвященным. Мы — посвящаем себя в новую жизнь, и вот врата ее открываются, из врат выйдут призраки с песьими головами: это призраки ужаса и вырождения. Но некоторые из нас, посвященные в молчание этой великой ночи, возьмутся за руки, и призраки с песьими головами, залаяв, сольются с ночью.

Вот почему глубоко анахроничен символический театр современности. Новаторы жизни с презрением отнесутся к форсированным крикам о реформе сцены. Наоборот: реформа современного театра в обратном направлении, к героическому театру Шекспира, вызовет полное их сочувствие. Пусть театр остается театром, а мистерия — мистерией. Смешивать то и другое — созидать, не разрушая, разрушать, не созидая. Это — кокетничанье с пустотой.

И пустота небытия скоро уж, скоро войдет в современный театр; мерзостью запустения. Умолкнут слова о революции на сцене. Восстановится в скромном своем достоинстве

традиционный театр.

Современный театр разобьется о Сциллу шекспировского театра или о Харибду синаматографа.

Поскорей бы!

## ПЕСНЬ ЖИЗНИ

Искусство (Kunst) есть искусство жить. Жить — значит уметь, знать, мочь (К?ппен). Знание жизни есть умение сохранить всякую жизнь (мою, чужую, родовую). Но сохранение жизни — в продолжении ее; продолжение чего бы то ни было есть творчество; искусство есть творчество жизни. Орудием творчества является знание; знание, оторванное от творчества, есть орудие без того, кто им владеет; такое орудие — бесцельное орудие; такое знание — мертвое знание.

Между тем эта форма бестворческого знания господствует в нашей культуре.

Стало быть, ей грозит смерть.

Культура наша не знает жизни, не хочет жизни, не может жить. Но культура наша — венец человеческих знаний.

Этот венец — смертный венец. Человечеству грозит смерть.

И это не фантазия: человечество вырождается; всюду господствует дурная наследственность; самое условие эгоистического возрождения, нормальность пола, рушится.

Наконец, есть некоторые данные, заставляющие нас видеть вырождение в самих изменениях строения человеческого скелета (уменьшения количества грудных позвонков и т. д.). Все эти внешние симптомы суть знамения вырождения человеческой души и ее жизненного ритма.

Первоначально искусство, как творчество жизненных ценностей, есть созидание здорового потомства вне себя или скопление жизненной силы в себе: первый путь его — преобразование рода; второй путь — преобразование личности: на этом пути искусство и религия — одно.

Первый путь (преобразование жизни вне себя) — есть путь, которым шло человечество; и путь привел человечество к отрицанию себя.

Как это произошло?

Корень искусства — творческая сила личности, вырастающая в борьбе с окружающей тьмой; тьма — это рок; задача личности — победить рок, в чем бы рок ни выразался, в виде ли медведя, нападающего на человека (как это было, несомненно, в пещерный период), в виде ли злого духа, угрожающего ему; здесь, в этот доисторический темный период — созидание гармонической личности, т. е. личности сильной (героя), есть необходимое условие жизни, здесь жизнь — драма, личность — ее герой: здесь жизнь, как творчество, здесь искусство, как жизнь. И художественная форма — личность, высекающая лестницы в жизни, когда ступень — мгновение; подчиняя себе мгновение, личность пронесит самосознание сквозь ряд мгновений, форма проявления личности тогда отделяется от личности; сумма мгновений — сумма художественных форм: личность одна. Так формы жизни (т. е. художественные формы) отделяются от личности; человек — художник многих форм. Понятие о форме усложняется: форма в собственном смысле («я», выражающееся в теле) оказывается

творящим началом форм в переносном смысле (орудия, одеяния, жилище, мысль). Здесь искусство в нашем смысле соединено с прикладным характером орудий производства: копье разукрашено, одежда утыкана перьями, жилище разрисовано; мысль облекается в форму песни, мифа, образа. Процесс творчества, т. е. жизнь, переживаемая как творческая песня героя, заменяется изделием творчества.

«Kunst» становится «?????» (техникой).

Изделия обмениваются; а продукты — теперь они товар: обмен творческих форм устанавливает круговую поруку творчества: герой, побеждающий рок творчеством жизни, становится воином одного отряда, огражденного творческими изделиями как общей оградой: форма жизни, как броня, облекает ритм личности; рок, хаос, медведь или злой дух не врывается уже теперь за ограду рода: творчество становится изделием кумиров; кумир защищает род от мрака ночей. Кумир приносит теперь в жертву и личность с ее ритмом; в основе заклания жертвы — боязнь, что если герой, а теперь солдат, захочет вернуться к своему героическому прошлому, это прошлое, превратясь в героя, грозит разбить ограду из образов и впустить тьму (медведя или злого духа) в безопасное теперь жилище: мужество иссыкает; жизненный ритм начинает хиреть. И поскольку в каждом — герой, каждый испытывает неведомое насилие: не насилие демона, а насилие фетиша, идола: и имя идолу — безопасность рода. Образы здесь товар, которым подменяется творческая ценность. Фетишизм товарного производства, творчество идолов и форм искусства, насилие над героем — все это олицетворения одного угасания ритма жизни.

Подмена творчества комфортом порождает освобождение орудий производства (мысли, предметов потребления и т. д.): все приурочивается к всеобщему пользованию. Источник творчества — личность, выражающаяся в движении — подменяется порождением личности, мертвым отпечатком: и незаметно мертвец (фетиш) восседает над жизнью: так образуется государство с его правом, моралью, так умирает природа религии и творчества; в человеке живое «я» становится бесплодным созерцанием окружающей природы и даже природы собственной; эта вторая ступень участия жизни есть пышное развитие философии и науки.

Прежде творчество жизни, руководимое ритмом, не только исцеляло природу художника, но и создало в нем лестницу превращений: аллегорическая картина этих превращений отразилась в биологии, как происхождение животных видов, а религиозные образы, песни, пляски, молитвы были средством высекать новые ступени жизни в лестнице мироздания: человек шел с земли на небо: и он был бы уже на небе, если бы мысль не превратила песнь земли и неба в противоестественные абстракции: землю — в понятие о законе природы, небо — в норму рассуждающего сознания.

Это двоякое омертвление ритма сначала в праве и морали, потом в науке и философии плотной броней оковало жизнь. Творчество жизни перестало существовать: правда, в истории подымались титаны, потрясавшие средой, как гирями; скоро вовсе не стали они возникать, потому что гири, среда оказались не под силу герою. Человечество перестал волновать вулкан личного творчества; но род — как сумма поработанных личностей, без творческой гимнастики одряхлел, и механизм — среды — невидимый мертвец — вместо людей выбросил миллионы марионеток; личность, впавшая в сон, оказалась марионеткой, жизнь ее — синематографом жизни. Всякое олицетворение образа и подобия героя исчезло из культуры: исчез сам фетиш, распавшийся на ряд логических суждений — норм, висящих в пустоте; наука распылила фетиш в атомы и силовые линии; философия вывела законы образования сил из законов образования слов: человечество теперь — это только буквы; герой буква — («Х», «У»); общество — это слова, слагающие умозаключения; мир — связь умозаключений, умозаключение же без умозаключающего: что-то мыслится, что-то творится — вот вывод современной философии, довершение разложения; запрещается даже интерес к тому, чтобы знать, кто тот невидимый, который нас мыслит, в результате чего мы оказываемся самими собой.

Это великое, предельное разложение мира не мечта: это краткое резюме воззрений на мир столпов наиболее последовательных гносеологии — Когена и Гуссерля.

Остается сложить руки, комфортабельно усесться в своем кабинете — уснуть, умереть.

Вот во что превратили мы творчество жизни. Пока мы думали, что борьба с роком — наш удел, трагическая сила выбрасывала на поверхность жизни огнедышащую лаву религии и форм искусства. Теперь мы, покорно сложили руки; если сверхиндивидуальная норма познания рисует нам время и пространство, и во времени нас, идущих сквозь время, — по законам рассуждающего сознания, которое так вообще само в себе. Мыслится, то и борьба с роком предопределена роком. Так рок нас съел еще до создания мира. \* \* \*

История культуры — история развития форм производства: мыслей, предметов потребления, общественных отношений, т. е. изделий творчества, где творец приравнивается к нулю: так: «развитие общества», учат нас, — «целесообразно»: но цель развития — голая мысль, фикция: «прогресс», «государство» и т. д. Средства же — плоть и кровь живая: фикция съедает гекатомбы человеческих жертв: точно сила приносится в жертву тому, чего нет. Изделие съедает делателя: и ритму жизни уже нет точки приложения в жизни: так сущность жизни оказывается внежизненной сущностью; тогда развиваются учения о вечной жизни там, в облаках: коварные иезуиты мысли поселяют Бога на небе, отдавая землю Молоху: как бы ни называли себя иезуиты культуры — мистиками, богословами или атеистами, — роль их одинакова: это — палачи жизни.

При их участии в жизненном законодательстве целесообразность личного развития есть целесообразность без цели. Так иезуитски определяет искусство гениальный мертвец — Кант, утверждая в формах искусства противоестественное выявление ритма жизни: когда ритму не осталось места в жизни, ритм создал себе формы вне жизни; формы эти — формы искусств; и пошла басня о заоблачных высотах искусства: но заоблачные высоты — это пульс крови, биение сердца. Цель искусства — взорвать сон жизни. От этого оберегают искусство государственники от философии, создавая теорию о бесцельной целесообразности.

Если жизнь наша есть культурная смерть, то в удалении от жизни — жизнь творчества. Человечество рождает форму искусства, в которой мир расплавлен в ритме, так что уже нет ни земли, ни неба, а только — мелодия мироздания: эта форма — музыкальная симфония. Извне — она наисовершеннейшая форма удаления от жизни, изнутри — она соприкасается с сущностью жизни — ритмом. Поэтому-то называем мы ритм жизни духом музыки: здесь — прообразы идей, миров, существ. Здесь художник — дух, парящий над хаосом звуков, чтобы создать новый мир творчества и им раздавить творческие обломки, называемые бытием: задача ритма, укрытого в творчестве, оборвать небо, раздавить землю: бросить небо и землю в пропасть небытия, потому что в душе художника — новая земля и новое небо: «смерть повержена в озеро огненное» — слышит апостол голос Откровения; «уже повержена», — где-то там, в глубине души: стало быть, в глубине души уже звучит песнь торжествующей жизни: но мы засоряем душу творческими отбросами: не понимаем голоса, не знаем, что «повержена смерть»: и нужно, чтобы музыка пролилась в нашу кровь, чтобы кровь стала музыкой: тогда мы поймем, что преображение — в нас и бессмертие — с нами.

Но глубок сон: даже мыслить ритмически мы не умеем, все только мечтаем о метательных снарядах; мы забываем, что от себя некуда улететь; пусть улетим мы, пусть станем мы все Цеппелинами: летящий Цеппелин — сон о полете: и полет на аэроплане — гиперболический полет; полет — не комфортабельное перемещение из одной точки пространства в другую, полет — восторг, энтузиазм, сгорание; если восторг вознесет еще и тело, мы согласны быть «птицами в воздухе», а пока мы возимся с аэропланами, над нами могли бы посмеяться и птицы.

Выпадение форм из музыкальной (ночной) стихии души: такова космогония искусств. Сначала

был наступательный период искусства: это период доисторический, музыкальная стихия ночи пела безымянными криками в дикаре — и символом этой ночной песни была ночь, окружавшая первобытного человека: «мир бестелесный, но незримый...роился в хаосе ночном». Небо души и небесный купол для дикаря — одно. Герой боролся с бестелесным духом одинаково, как и с медведем, он наступал и побеждал; и линия его ночного пути озарялась светом возникших образов; образы, быт, кумиры мысли — это трофеи, вырванные из рук ночи; в момент, когда герой опочил на трофеях, окружив себя образами, возникла история, т. е. сон героя; океан ночи врывался в материк образов: и герой выстроил из образов цитадель (законы, право, государство); так свалил он защиту собственной жизни на фетиша, вместо того чтобы понять, что борьба с роком — борьба с собственной косностью; ведь только эта борьба высекает новые ступени на лестнице мироздания.

В тот период, когда человек превратил творческую ступень в плоскость бытия, плоскость оказалась бесконечностью этой жизни и герой стал блуждающим странником по плоскости бесконечности; так человечество изменило линию своего пути: линия прежнего пути продолжилась в небо, стала небом, висящим над человеком, а новый путь — землей.

Так начался период оборонительного искусства: нужно было закрыть небесную бездну образами: и вот мифология: над бездной протянуть ковер образов: возникает олимпийский день, материк земли, защищаемый богами, крепнет, развивается историческая культура.

Тут распадается личность на дух (или ритм), душу (или свет, разложенный на цветы, т. е. краску, где небо — палитра) и на тело; из тела выпала косность земли, отобразившись в творчестве, как зодчество и скульптура; из души выпало небо, свет и краска, т. е. живопись; из духа выпала песня, распавшись на поэзию и музыку. Вырос мир искусств — золотой ковер Аполлона над музыкальной бездной.

Песня рождает поэзию; ритм формирует поэтический метр; сложность метра порождает поэтическую прозу, т. е. стиль; стиль преобразует слово, формы преобразования слова — средства изобразительности: так слог образуется из стиля. Такова поэзия со стороны слова; со стороны содержания — она видение бога; первоначально в основе поэтического мифа лежит явление бога вакханту, жрецу, магу, а продолжение образа в воображении, т. е. в ритме, изменяет галлюцинацию: видение оказывается в разных видах; так ритм размножает образы, отношение частей распавшегося образа к образу есть отношение тезы и антитезы к синтезу; теза опять дробится на тезу и антитезу и т. д. И в результате система образов — или миф: так возникает религия; законы распада образов — законы чисел: из мифа берет начало каббалистика, математика и небесная механика. Здесь корень пифагорейства. Содержание песни распадается на логику, метафизику, науку, с одной стороны, на мораль — с другой; религия переходит в догматику, религиозное обновление приходит только через мистику, когда эта последняя попытается вновь превратить догму в символ: тут возникает религиозная гностика, теософия и метафизика: образуется все многообразие ритмических модуляций песни; содержание религии, поэзии, метафизики — музыкальный пафос души.

Изгоняя содержание из религии, приходим к символической бессмыслице, т. е. к схоластике.

Изгоняя содержание из поэзии, приходим к риторике; изгоняя содержание из метафизики, приходим к теории познания; здесь слово свободно от всяческого психизма. Но слово — всегда символ; когда утверждается слово в переносном, т. е. не образном, а формальном смысле, мы требуем, чтобы нам указали, на что переносится слово; но предмет слова отсутствует: такова участь терминов, термин — выветренное слово, теория знания — смерть слова живого. Жизнь прячется в бессловесное, превращение слов в термины есть особая форма немоты, вместе с тем это начало восстания хаоса в нашей душе, приближение нового потопа. Наука и философия, опустошая слово, убивают полуживые, загнивающие слова бесчисленных схоластик и метафизиков, умирает плохое слово: мы освобождаемся от всякой призрачной жизни (а такой жизнью является в нашей культуре жизнь слов).

Мы слушаем песню без слов.

Теперь начинаем мы понимать, что все эти нормы познания, посредством которых не существующее мыслит свое дополнение, которое оказывается нами, просто набор слов. С восторгом убираем мы теорию знания венками своего почтения: ведь наша гносеологичность — последняя дань мертвецу; когда мы метафизики — мы мертвецов (философские системы) выкапываем из могил, когда мы называем себя гносеологами, мы, наоборот: хороним мертвеца (т. е. философскую систему); этим мы открываем путь будущему творчеству.

Мы даже изобрели особую логическую форму, в которой хороним всякую логику; на основании логики мы утверждаем логику как форму творчества; этим утверждением общеобязательные суждения Канта перебрасываются в прошлое, наше прошлое — музыка как норма, наше будущее — музыка как ценность.

Высочайшая ценность теории знания в том, что учит нас умственным сальтоморталям; скоро плохое слово, описав полный круг развития, как змея, ужалит свой хвост.

Философия предопределила познание творчеством; прислушались к голосу творчества, но слов не оказалось: запела музыка, все смешала; распалась связь, прикрепляющая слова, имена, образы к тому или иному содержанию; вместо жизни — кинематограф, вместо чувств — хаос, вместо идей — мелодия, вместо истории — стиль: все только музыка, подслушать ее — понять все, но понять — сотворить; изучение эпохи — стало формой творческой импровизации, история перестала существовать. Единое, звучащее как ритм во времени, как тональность в пространстве, как мелодия в причинности, — вот настроение первых символистов конца XIX столетия: запела краска, полетела линия, рассеялись мысли: стали мыслить витражами XIII века и орнаментом; научная методология — стала символикой (наука не потеряла от этого; наоборот: выиграла), религиозные догматы превратились в творческие лейтмотивы, история культуры и история искусств обогатились ценными трудами, но интерес к историческим трудам возрос пропорционально утрате чувства исторической дали; едва для Гонкура запела японская живопись, как Эдуард Мане воскресил ее в своем творчестве: и появились затем труды Гонза, Ревона, Томкинсона и др., посвященные японцам, а Обри Бердслей в японцах воссоздал наш век, чтобы потом сблизить его с Ватто. Но он же, а еще более Рэдон стали чистыми визионерами.

Краски запели: у Рембо звуки стали красками, у Верлена слова — звуками. Немецкая ориентология в лице Дейсена обогатилась безгранично, после Ницше воскресла Греция: все времена и все пространства — превратились в ноты одной гаммы; но тональностью гаммы оказалась блаженная страна, растворенная в лазури: страна, где небо и земля — одно, и пока сознавалась эта страна как мечта, где в будущем воскресает прошлое, а в прошлом живет будущее, но где нет настоящего, символическая картина Ватто «*Embarquement pour Cythère*» стала девизом творчества, и XVII век в утопиях ожил опять. Этот неосознанный еще трепет есть сознание окончательной реальности прадедовских утопий о стране мечты. В сторону Мечты, которая оказывается Вечностью, показывает стрелка компаса Ницше.

По новому воскресает перед нами Ватто. Как и фантастик Бердслей, он пугает нас арлекинадой масок, как, например, в «*Harlequin jaloux*»: но когда в «*Embarquement pour Cythère*» убегает песня корабля к блаженному острову, где из жертвенного дыма улетает богиня, мы в Мечте начинаем видеть реальность, мы и в действительности только одну видим грезу, как, например, в «*Les Plaisirs du bal*». И жизнь здесь — песня без слов, как были песнями без слов — «*Romanses sens paroles*» Верлена. Тут Верлен, положенный на музыку Форэ, напоминает бледно-голубого Ватто.

Здесь — небо сквозное, и земля не земля в лунной лазури; фонтаны поют, пылят, клокочут, рыдают, смеются; и радуги в них смеются; друг обнимает подругу; но откуда-то пришли маски; их не надо бояться; здесь небо, земля — не земля и небо — здесь, в лунной лазури,

где слезы поют, пылят, клокочут, рыдают, смеются.

Откуда-то пришли маски...

.....

Быт окружает нас тысячами предметов роскоши; защищает нас от вторжения неведомого мостами, башнями, железными дорогами; он — последнее проявление песни, последнее разложение ритма на том пути, по которому развивалась песня. Ныне песня меняет русло своего течения. И быт рушится.

Вся культура выросла из песен и плясок.

Но песня разлагалась: и какими причудливыми цветами цвела искусственная поэзия, и каким тончайшим кружевом мысли выявилась философия от средневековой схоластики до наших дней; и какими тончайшими приборами подарила нас наука, и какая сложность обнаружилась в общественных отношениях: все это — цветение умирающей песни народной.

Музыка отделилась от песни и канула в глубину души — и откуда-то выросла симфония; но место ее — концертный зал, т. е. четыре стены, а символы ее — бальные туалеты и электрическая лампочка.

Слово отделилось от песни — развилось во все стороны, образовало цветник поэтических форм с самым тонким цветком — драмой: но театр навалился на драму каменными сводами; и раздавил.

Слово зажглось тысячами красок: в истории мелькнули райские песни красок от фресок Беато до... плаката: скоро художник станет живописцем вывесок.

Зодчество превратилось в инженерное искусство: строить мосты, американские колеса и башни — задача художника.

Словом — рынок разложил материю искусств; дух искусства разложился в теории знания и науки. Там, где зеленели луга, — ныне выветренные песчаники.

Ежедневная жизнь отдана синемаграфу и кафе-кабаку. История — музей-паноптикум.

Под безобразным коростом жизни ритм жизни подслушал Ницше. Духом Диониса назвал он биение жизни; духом Аполлона — жизнь творческого образа. Оба начала оказались вне жизни, потому что жизнь перестала быть жизнью: оттого-то музыку мы можем определить только как небо души, а поэзия — облака этого неба: из неба выпадает облако; из ритма — тело: соединение ритма с образом. Символ слияния тела и души: намеченный путь тут возвращен к героизму, т. е. спасение человечества: снимается предохранительное ограждение от хаоса из мертвых образов, мыслей и знаний; проваливается культура; медведь или злой дух снова нападает на нас; но образ и безобразие, свет и тьма — символы душевной раздвоенности — две ветви древа познания добра и зла. Борьба человека с роком — борьба героя со своим собственным сном; у древа познания добра и зла — один общий ствол жизни. Возвращение к основному стволу этого древа — лозунг будущего; углубляется русло жизни: прежнее русло оказывается воображаемым: и культура с ее башнями железа, знанием и философией оказывается призраком, башни ее — облачные башни: они тают — проваливаются в мрак. Уже первобытной грубостью и красотой героизма пахнуло на нас от «Кольца Нибелунгов»; там — песнь о нашем будущем, когда опять Зигфрид будет бороться с Вотаном (медведем), Вотан разгуливать по земле в образе странника; опять небо соединится с землей, а боги и люди будут свободно разгуливать — первые по земле, вторые — по небу.

Древо жизни превратила история в древо познания добра и зла: и герой распался на



созерцателя и делателя; делатель производит товар, созерцатель скользит над ним в облаке мыслей; первый — раб, второй — бог и царь: раб в образе божества — и вот наше назначение в исторической культуре. Бог в нас оказался рабом собственного сна.

Облако мыслей — добро; товар жизни — зло. Отрешение от мира провозгласила мораль. И этим отдала человека в жертву вещам. «Мертво ваше зло, мертво и добро», — воскликнул Ницше: и зовет к Дионису, т. е. дереву жизни [Последующие мысли до нового абзаца заимствованы нами из замечательного исследования В. Иванова «Религия страдающего Бога».]: недаром и Беттихер устанавливает за Дионисом образ души древесной: Дионис Дендрит; в еврейском символе (дерево жизни) воскресает символ дионисианский: это значит: музыка вырастила дерево жизни; недаром музыка — хаос, из которого, по Якову Беме, рождается Бог. Соединение бога Диониса с символическим деревом жизни углубляет нам понимание сущности религиозной символики. О том же В. Иванову говорит теософическая символика Крейцера и фантастика Отфрида Келлера; а спенсеровский взгляд на религию как на почитание предков встречается с дионисическим истолкованием религии в сочетании Роде «Psyche». Дионис первоначально бог древесной растительности — ??????, ?????, «бакх» — это молодой побег ели на праздниках Дионисий: дерево — и есть первоначальный фетиш, потому что оно — обиталище души (т. е. музыки). И потому-то библейское дерево жизни есть символический образ музыки. Все это становится ясно после «Geburg der Tragodie» Ницше. Ницше опирается здесь на филологию, на исследования Бургхарта, на Вагнера и Шопенгауэра столь же, сколько на голос своей души.

И по-новому воскресают перед нами романтики: Иоиль верно указывает на то, что Ницше родился на родине романтизма, он увлекается Новалисом, в «Гиперионе» Гельдерлина он видит прообразы сверхчеловека, его пфортский учитель Коберштейн — историк романтизма, его друг Роде открывает следы романтизма в Древней Греции. После Ницше лучше понимаем мы Тика, когда этот последний говорит: «все — игра» и далее: убегая в глубь истории, мы встречаем философа музыки Гераклита, орфиков и пифагорейцев. «Я чту огонь», — перекликается с Гераклитом Фр. Шлегель. «Будем писать подобно трубадурам», — восклицает Ницше. «Будем вакхантами», — возглашает Новалис.

И вот из музыкального пафоса души рождается заря новой мудрости, вовсе минув теорию знания; мысль начинает играть и петь: вспыхивает афоризм.

Всю жизнь Ницше писал о Дионисе, но по-разному призывает он к музыке; сначала он зовет к Вагнеру: Вагнер выводит из искусства жизнь будущего; отдельные формы искусств для него — тот Египет, из которого он — Моисей — выводит избранных; но Вагнер не приводит в землю обетованную: бросает в пустыне эстетического эклектизма.

Тогда Ницше бросает Вагнера. Зовет к музыке, минуя искусство: приглашает пропеть свою жизнь: тут он — Ной — построивший ковчег-песню в тот миг, когда ветхому нашему сознанию грозит потоп музыки: нельзя безнаказанно убежать от воды живой: сам Ницше погиб в потопе: музыка затопила его сознание. Но мы уже знаем, в чем Ковчег, построенный Ницше. Песня, как упражнение в ритме жизни: вот путь будущего: мы должны научиться пропеть нашу жизнь.

Песня — символ: образ здесь выброшен ритмом; символ — всегда реален, потому что символ всегда музыкален; а музыка — жизненная стихия творчества. Из песни развились и поэзия, и музыка как формы искусства; следовательно, песня — происхождение всякого позднейшего усложнения образов и ритмов. В ее истории — история происхождения образов: она — музыкальная их связь: в основе религии она — как молитва; в основе поэзии она — как лирика; она в основе музыки как исходная точка чистого ритма. Слово здесь вызывает образ, слово само становится образом: слово здесь ищет плоти, чтобы стать ею; слово здесь — созидает плоть гармонической жизни: слово — здесь ритм, так что образ выброшен из вечной стихии души.

Ритм — как бы ветер, пересекающий небо души, как бы ветер, рождающийся в небе, потому что душа — вечная праматерь тела, и вечная праматерь земли — небо: из бездны небесной рождались туманности с их солнцами, с их землями. Дух музыки опочил над хаосом: и был свет — день первый творения: и земля — родилась из неба.

Этот день первый творения приближается ныне, когда говорим мы о новом жизненном творчестве. Потоп музыки, разрывающий ныне все формы искусства, будет день: — он смоем старый мир: и песня здесь — ковчег, влекущий нас на волнах хаоса к новой творческой жизни, слово в песне носит характер заклинания. Мы забыли, что песня — магия, и мы скоро поймем, что если не оградимся магическим кругом песен, то погибнем в потоке музыки: в потоке, музыкой сходящем на всю культуру: уже в тучах горизонт нашего будущего: старый хаос грозит там и блещет там молниями: старый хаос несет грозные хляби: идет потоп.

Песня — первый день творчества: первый день мира искусств. Музыкальная стихия души, в которой все полно, как у Фалеса, «богов, демонов и душ», озаряется светом в песне: из песни потом выпадают формы искусств, здесь земля искусства выпадает из неба искусств, плоть из души.

Ритм — первое проявление музыки: это — ветер, волнуемый голубой океан облачной зыбью: облака рождаются от столкновения ветров, облачная дымка поэзии — от сложности музыкальных ритмов души.

Подобно тому как в облачном очертании ловим мы начертание знакомых образов, — рождаются творческие образы из музыкального тумана, где краски — тональности и где вещество — сила и высота звука.

Когда говорим мы: это не облако, это — великан, это — горный хребет, это — неведомый чертог неведомого града, мы притягиваем образы творчества к земле: здесь образы, удаляясь от музыки, становятся идеальнее; но, приближаясь к земле, они зрительно — видимо реальней; в близости — далеки; в отдаленности (в музыке) — близки. Здесь, как Адам, называем мы образы именами вещей. И образы фантазии населяют наш мир: так в искусстве начинается мифическое творчество: так в искусстве открывается вечная реальность.

Но ни видимость, ни фантазия в песне не жизненны: жизненна в песне музыка, ее эфирное небо, созидающее и ветхую землю нашу, и новую землю чаяний наших.

Песня соединяет ритм (время) и образ (пространство) в слове (причинности).

В ряде причин и следствий творчество начинает новый ряд причин и следствий: в мире бытия созидает мир ценностей.

Песня была началом творчества в искусстве. А теперь, когда творчество в искусстве все более и более становится творчеством форм мертвых, песня есть первый призыв к творчеству форм живых: призыв к человеку, чтобы он стал художником жизни.

Песня зовет. Песня живет: пусть историки изучают законы размножения и расселения песен; пусть они учат нас, как французская песня переселилась в Италию и Испанию, как из песни кристаллизовались сонет, баллада. Как из трубадура возник поэт Данте, как в Греции семиструнная лира Терпандра породила мелодию, а мелодия — строфу, строфа — великих лириков древности. Не стройной теории мы ищем: жизнь живую свою слагаем мы в песни. Пусть ничтожны мы, предтечи будущего. Мы знаем одно: песня живет; песней живут; ее переживают; переживание — Орфей: образ, вызываемый песней, тень Эвридики — нет, сама Эвридика воскресающая. Когда играл Орфей, плясали камни.

Мифология в образе Орфея наделила музыку силой, приводящей в движение косность

материи. Песня — действительный мир, преображенный музыкой, и воображаемый мир, ставший Евою, в ней же.

Песня — земной остров, омытый волнами музыки, песня — обитель детей, омытая эфиром моря; тот остров, куда нас звал Заратустра: он звал нас оставаться верными земле.

Песня — это то единое, что открывается в многообразии: это «?? ??????», то единое, что образует из всех песен одну песнь; песнь песней — это любовь, ибо в любви — творчество, в творчестве — жизнь. Недаром «Песнь Песней» открывается Единым Ликом возлюбленной — возлюбленной Вечности, которую только и любил Ницше, пророк земли. Откровение указывает нам на тот же лик и на небе: невестой называем мы этот лик. Земные песни, песни небесные — фата Невесты вечности: вечное возвращение Ницше и возвращение Вечности — не одно ли: и «кольцо колец, кольцо возврата» — не брачное ли кольцо?

Мы знаем, что когда мы поем, то и в небе остаемся мы верными земле, а оставаясь верными земле, мы любим небо: где же, как не на небе старая наша земля?

Теперь мы знаем, что душа и тело — одно, как знаем, что земля и небо — одно; но теперь уже мы знаем, что земля нашей души и небо плоти нашей — только творчество: а что область творчества не далекий остров Цитеры, а сама жизнь, знаем мы тоже, знаем и то, что не все в жизни — жизнь, и не все искусство — творчество.

А современность умудрила опытом дерзания новаторов искусства, пытавшихся из соединения форм художественного творчества найти форму, освещающую глубины жизненных устремлений. Не в соединении поэзии с музыкой единство этих искусств, — это-то достаточно мы поняли.

Высочайшая точка музыки — ее сложнейшая форма — симфония; высочайшая точка поэзии — сложнейшая ее форма — трагедия: жизненно соединить симфонию и трагедию — невозможно, как нельзя считать жизнью театр, соединенный с концертным залом. Мистерия, открывающаяся нам в жизни, — и мистерия Вагнера с кольцом и колоколами, что тут общего?

Нам нужно соединение поэзии и музыки в нас, а не вне нас, мы хотим жить действительным единством слова и музыки, а вовсе не отраженным: мы хотим, чтобы не мертвая форма — купол увенчал храм искусств, а человек — живая форма. И песня — весть о человеческом преображении: это преображение в переживаниях наших развертывает единый, сам в себе цельный, путь. На этом пути в преображении видимости постигаем мы свое преображение. Как в горне плавильном плавится наша плоть, а нам кажется, что плавится мир. Тут в делах, в словах, в чувствах человек — миннезингер собственной жизни: и жизнь — песнь.

Но и в миннезингере узнаем мы человека, преображающего свою жизнь. И песня его — весть о преображении. И если человечество подходит к тому рубежу культуры, за которым либо смерть, либо новые формы жизни, в песне и только в песне подслушивает оно собственную судьбу. И мы начинаем песнь нашей жизни.

Мы разучились летать: мы тяжело мыслим, тяжело ходим, нет у нас подвигов, и хиреет наш жизненный ритм: легкости божественной простоты и здоровья нам нужно; тогда найдем мы смелость пропеть свою жизнь: ибо если не песня живая жизнь, — жизнь не жизнь вовсе.

Нам нужна музыкальная программа жизни, разделенная на песни (подвиги), а у нас нет ни единой собственной песни: это значит: у нас нет собственного строя души: и мы — не мы вовсе, а чьи-то тени; и души наши — не воскресшие Эвридики, тихо спящие над Летой забвения: но Лета выступает из берегов: она нас потопит, если не услышим мы призывающей песни Орфея.

Орфей зовет свою Эвридику.

## ФРИДРИХ НИЦШЕ

Разнообразно восхождение великих людей на горизонте человечества. Мерно и плавно поднимаются одни к своему зениту. Им не приходится пить вино поздней славы, отравленной непризнанием — ароматом увядающих роз. Не взрывом светлого восторга встречает их человечество, чтобы потом погрузить во мрак небытия. Но, как мед солнечных лучей, скопляется в душах их светлое величие; и какое целебное вино отстаивают они в своих книгах: откроешь — страница обольет светом; выпьешь — и светлый хмель успокоенно убаюкает жизнь. Да! на свою судьбу жаловались и они, но как общи такие жалобы!

Ведь к таким жалобам присоединится всякая душа, которая не до конца открыта себе подобным.

Как многолетний, устойчивый дуб, медленно вырос Гете. И только к пятидесяти годам созревала «Критика» в упорном, как железо, сознании Иммануила Канта. Но чтобы лекции его не посещались, чтобы заботы его не возбуждали интереса среди избранных умов своего времени, — такого периода не существовало в деятельности кенигсбергского философа.

Как не похожа судьба его на судьбу Артура Шопенгауэра, который к двадцати годам измерил горизонты своей мысли; оттого, быть может, и оборвал он громкую свою песнь песнью лебединой; потом она медленно замирала и перешла в звуки... плаксивой флейты, которой утешал себя в старости мрачный старик. Всю жизнь его замалчивали, обходили, не хотели печатать; наконец, признали озлобленного старика, склоненного над воспоминаниями, потому что разве не сладким воспоминанием является второй том «Мира как воли и представления», где блеск остроумия вперемежку с шипением на Гегеля и упоминанием об увенчанном своем труде направлены на то, чтобы оправдать мысли, изложенные двадцать лет назад? Я не говорю уже о «Воле в природе», неудачной попытке обосноваться на биологии. Слава вскружила голову пессимистическому флейтисту: он позволял целовать у себя руки.

Так же вскружила слава голову Вагнера, когда он уселся на возвышении, напоминающем трон. Два гениальных старика, одержимых манией.

Не то Ницше.

Не взрывом светлого восторга встретили Ницше современники; но ученый синклит одобрительно следил за деятельностью юного профессора, чтобы потом отвернуться от гениального поэта и мудреца; и только старик Яков Бургхардт благословил его деятельность; да снисходительно недоумевал замечательный Дейссен. Одиночество медленно и верно вокруг него замыкало объятия. Каждая новая книга отрезала от Ницше небольшую горсть последователей. И вот он остался в пустоте, робея перед людьми.

Трогателен рассказ Дейссена о том, с какой искательной робостью передал ему Ницше, одиноко бедствующий в Швейцарии, свое «Jenseits», прося не сердиться. Или Ницше, вежливо выслушивающий самоуверенную болтовню Ипполита Тэна (см. переписку Ницше с Тэном). Или Ницше, стыдливо следующий за Гюйо в Биарицце, боясь к нему подойти. Или Ницше, после ряда замечательных исследований, уже больной, снисходительно замеченный господином Брандесом!

Поздняя слава не вскружила голову Ницше; слава Ницше началась как-то вдруг; последние

книги его уже никем не раскупались; и вдруг — мода на Ницше, когда, больной, он уже ничего не понимал, больной на террасе веймарской виллы.

И Кант, и Гете, и Шопенгауэр, и Вагнер создали гениальные творения. Ницше воссоздал новую породу гения, которую не видывала еще европейская цивилизация.

Вот почему своей личностью он открывает новую эру.

Анализируя произведения Ницше, мы усматриваем в них все черты гения старого типа: но сквозь эти черты, как сквозь маску, в нем просвечивает и еще что-то, неведомое европейцам. Это «что-то» и есть загадка, которую он предлагает передовым фалангам европейской культуры. И над нашей культурой образ его растет, как образ крылатого Сфинкса. Смерть или воскресение: вот пароль Ницше. Его нельзя миновать: он — это мы в будущем, еще не осознавшие себя.

Вот что такое Ницше.

Теософы возводят на степень догмата фантастическую утопию развития человечества: разные расы человечества сменяют друг друга, отлагая свои пласты, так сказать, свою психическую формацию в истории. Так: монгольская раса принадлежит к четвертой расе; европейцы

— представители пятой расы: среди них здесь и там начинают появляться представители шестой, грядущей расы, одаренные ясновидением. Любая раса не может переступить ей отмежеванных границ в переживании и опознании жизни. Там, где кончается горизонт постижений одной расы, для другой лишь начало пути к горизонту. В этом смысле каждая последующая раса, включая в себе полноту предшествующих рас, видит над собой новое небо, недоступное зрению умирающей расы. Отдельные личности грядущей расы, преждевременно рожденные в период господства обреченной на вырождение расы, — это дети, заброшенные из будущего в царство стариков. До конца мы не можем понять их в их устремлении. Но они при случае скрывают свой лик маской наших мирозерцаний. И нам, в свою очередь, терминология, заученная на зубок, как будто и доступна: произносятся слова из их лексикона, мы приспособляем к новым словам содержание нашей ветшающей души. Представители вырождения, мы гримируемся заемными красками не нам посланной молодости. Более того: нас влечет к молодым, потому что от старости мы впадаем в детство.

Теософский символ о смене рас я вовсе не имею стремления догматизировать. Просто учение это вспоминается, когда имеешь дело с личностью Ницше. Нечто воистину небывалое для нашей эпохи светит нам в базельском профессоре классической филологии. При анализе его философии, слога, который он подарил немцам, не откроем того, что с особенной силой пронзает нас в Ницше. Стиль новой души, вот что его характеризует. В прошлое глядит его демонский образ, но то обман: счастливый, как дитя, ясный, он отражается в будущем.

Душа Ницше предугадала грядущую расу; вот почему она нового стиля; вовсе не выражается этот стиль в изощренных прическах и декоративных панно нашего времени, этих красках заемной молодости на морщинистом теле человечества. Наоборот: идеология его вполне разложима. Но идеология для этого иностранца — средство заговорить с нами на нам понятном языке. Что подглядел у нас иностранец? Над иностранцем смеются, но к нему и прислушиваются: как-то мы преломились в его глазах? Не преломились ли мы вверх ногами?

Хорошо известные способности входят в душу нашу в разнообразных сочетаниях. Разнообразие сочетаний — если так определим мы индивидуализм Фридриха Ницше, мы ровно ничего не поймем. Ницше переместил душу на новый фундамент; из неизвестной дотоле основы души вывел он всяческое сочетание душевных способностей. Вот почему он вовсе и не индивидуалист в смысле современности. Но, утверждая Старые истины, он нов. Как теперь назвать хорошо известные чувства, как назвать боль, если боль не только боль, и

радость не вовсе радость, добро не добро, но и зло не зло? Не произошел ли взрыв в хорошо известном сосуде, именуемом душой? Осколки сосуда изранили тело Ницше; изранят и нас, если мы к нему подойдем.

Говоря о любви к дальнему, о любви к дальним горизонтам нашей Души, он диаметрально противоположен тем ницшеанцам, которые довольствуются раскраской всего окружающего нас в заревых тонах. И если Ницше мог назвать только зарю золотой, — писатели стиля модерн наделят золотом что угодно. Ницше — изысканнейший стилист; но свои утонченные определения прилагает он к столь великим событиям внутренней жизни, что изысканность стиля его начинает казаться простотой. Ницше честен, прост в своей изощренности. И только в оперении сказывается в нас родство с Ницше. Мы утыкались райскими перьями, отняв их у того, кто умел летать; на наших перьях не полетишь, назови мы себя хоть птицами в воздухе.

Бренную душу у нас вырывает Ницше для того, чтобы мы превратили ее в колыбель будущего. Для этого измышляет он новое средство: библейское хождение перед Богом превращает в хождение перед собой. В себе опознать основные стремления, т. е. в себе узнать свое и себя своему подчинить ему нужно. Тут его мораль беспощадная, строгая. И это оттого, что свое вовсе не свое: оно — общее дитя: дитя человечества, в котором идет борьба вырождения с возрождением. Человеческий вид даст новую разновидность — или погибнет. Существо нового человека предощущает Ницше в себе. Он, только он первый из нас подошел к рубежу рождения в нас нового человека и смерти в нас всего родового, человеческого, слишком человеческого: новый человек уже приближается к нам. И горизонт наш уже не тот: и в иных из субъективнейших, по-видимому, переживаний опознаем мы как бы генерал-бас всей культуры, а в других — нет: «то, не то», — говорим мы о двух одинаково субъективных переживаниях, хорошо зная, что одно из них действительно субъективно, а другое лишь носит маску субъективности, ибо оно объективно в своей индивидуальности. Об этом впервые заговорил Ницше: заря, душа, земля, небо — не все ли равно, как называет Ницше свою дорогую тайну? В нем, как в фокусе, сосредоточено все вешнее, что когда-либо входило в душу человека ужасом и восторгом, нежностью и яростью, бурей и тишиной, ясным небом и душной тучей. До Ницше непереступаемая бездна отделяла древнеарийских титанов от новоарийской культуры. Между гениальнейшим лирическим вздохом Гете (этого самого великого лирика) и раскатом грома какого-нибудь Шанкары и Патанджали — какая пропасть! После Ницше этой пропасти уже нет. «Заратустра» — законный преемник гетевской лирики; но и преемник «Веданты» он тоже. Ницше в германской культуре воскресил все, что еще живо для нас в Востоке: смешно теперь соединять Восток с Западом, когда сама личность Ницше воплотила это соединение.

В Ницше переместился фокус душевных деятельностей, а не сами они. Будь он среди себе подобных, быть может, учение о сверхчеловеке заменил бы он учением о норме развития индивидуальностей: был бы универсалистом, а не индивидуалистом. Следует расчленить индивидуализм Ницше в его учении от самого Ницше, столь индивидуального в нашей эпохе, универсального в будущем. Есть личность Ницше. Есть учение Ницше о личности. Оно вытекает из его личности; оно — не теория. Наконец, возникает вопрос о том, чем было для Ницше его учение: провозглашением истины или средством оттолкнуться от ветхого образа современности? Как пользовался Ницше этим средством? Для себя ли пользовался или для своего? «Разве я для себя хочу счастья?» — восклицает он.

Все для него — мост и стремление к дальнему. Он приглашает любить страну наших детей; он запрещает смотреть туда, откуда мы идем; наша честь в том, чтобы поняли мы, куда приближаемся в детях. Но чтобы знать, куда идешь, нужно развить в себе свое будущее, т. е. иметь его: иметь образ нового человека, новое имя на камне души. Здесь Ницше — апокалиптик.

Личность, понятая в грубо физиологическом смысле, вовсе не цель развития. Такая личность протянута в род, в законы рода, в то, откуда мы идем. Ее автономия есть власть рода: не

свобода, а порабощение. Заметьте: до сих пор Ницше своеобразно идет вместе с Кантом; но там, где чисто теоретически утверждает Кант свой практический разум, там практически, как природу, утверждает Ницше свою свободу. Теория для него — способ заговорить с современниками; психология — тоже способ рассмотреть в себе то, что требуется отсечь. Оба способа помогают ему заговорить с современниками, чтобы призвать их к их будущему, если будущее это у них есть.

«Дам ему белый камень и на нем написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает», — сказано в Апокалипсисе. Никто лучше Ницше не понял бы смысла этих слов. Вторично родиться звал нас Ницше, и горы — подножие новорожденного. «Новое имя» и назвал Ницше, притом совершенно формально: «сверхчеловек», заимствовав термин из чужой терминологии (у Гете). Сверхчеловек — это наименование. Есть ли наименование еще и личность? Если да, то в символическом смысле. Скорее имеем мы дело с грезящимся лозунгом, несознанной и, однако, предощущаемой нормой развития; предощущение превращаем мы в цель устремлений. И поскольку цель развития неопределима сознанием, являясь предпосылкой роста самосознания, постольку воля превращает эту цель в творческий инстинкт; инстинкт сохранения вида рисует прообраз предела, который доступен развитию личности; этим пределом является новая разновидность человеческого рода; сверхчеловек — художественный образ этой разновидности: он продиктован творческой волей. Созидающая греза противопоставляется действительности, разлагающей личность. «Сверхчеловек» для Ницше — более реальная греза, нежели реальные условия среды.

Философское *specto* Ницше слагается из двух элементов, по существу противоположных. В основе его лежит греза художника о нормальном человеке, способном пройти все ступени развития и дать разновидность. В себе осознал Ницше эту грезу как веление инстинкта самосохранения; инстинкту подчинил логическое мышление; подобно Авенариусу, он — философ алогизма. Но глубже Авенариуса понял он невозможность проповеди алогизма в терминах теоретической философии. Вот почему не доказательство, а внушение полагает он в основу своего метода. Вот почему на творчестве, а вовсе не на теории знания базирует он свою систему. Из теоретика превращается в практика. «Мое учение о сверхчеловеке, — как бы говорит он, — внушено мне инстинктом самосохранения, рисующим символ будущего человека; мне остается показать, каков путь осуществления этой грезы». Тут вступает в свои права уже не художественный, но моральный момент его философии: к образам будущего прокладывает он тропу через косность среды; приглашает и нас упражняться гимнастикой творчества, чтобы развить мускулы, способные выковать ценность; тут предлагает Ницше свою реальную телеологию; она состоит из ряда практических, последовательно расположенных советов, напоминающих по форме изречения Лао-Дзы, Будды, Христа, Магомета; советы эти обращены к внутреннему опыту учеников; внешний же опыт — биология, наука, философия — все это для Ницше средства подачи сигналов. Реальная телеология Ницше одинаково противоположна телеологизму Фихте, учению о целесообразности Канта, как и естественнонаучной телеологии. Вот почему говорит он не столько логикой, сколько образом.

Художественный символизм есть метод выражения переживаний в образах. Ницше пользуется этим методом: следовательно, он — художник; но посредством образов проповедует он целесообразный отбор переживаний: образы его связаны, как ряд средств, ведущий к цели, Продиктованной его жизненным инстинктом: вот почему метод изложения Ницше имеет форму телеологического символизма.

Индивидуализм в преодолении косности среды у Ницше необходимо Отличать от индивидуализма нашего «я», свободного от косности.

Первого рода индивидуализм есть тактический индивидуализм (борьба за право личности); второго рода индивидуализм есть свобода моего «я» (утвержденные права личности).

Черт абсолютно свободной личности не касается Ницше вовсе; их символизирует он то в ребенке, то в сверхчеловеке. И мы не знаем, проявляется ли абсолютно свободная личность у Ницше в индивидуально-единичных или индивидуально-всеобщих нормах. Мы не знаем, индивидуалист или универсалист Ницше в тривиальном смысле этих слов, потому что ходячие представления об индивидуализме не имеют ничего общего с содержанием этого понятия у Ницше. Совершенно независимо от свободы абсолютной личности разворачивается боевая платформа Ницше о спасении элементов грядущей свободы в деморализующих условиях современности; боевая платформа Ницше (тактический индивидуализм) до сих пор смешивается с его проповедью свободы личности. Стремление к этой свободе — категорический императив новой морали; первая формула его — отрицание существующих моралей.

«Сверхчеловек» у Ницше не антропологический тип. Сам он неоднократно принимается возражать Дарвину и, тем не менее, пользуется Дарвином: но пользуется, как случайно подобранной на пути хворостиной, чтобы нанести удар подвернувшемуся под ноги схоластику; нанести удар, отшвырнуть, обтерев при этом руки.

«Обидная ясность», — морщится Ницше, упоминая о Джоне Стюарте Милле. В глубине души не мог не питать он подобных же чувств и к Дарвину. Но и обидными ясностями дерется он в пылу боя. Все для него, где нужно, — средство, чтобы сбить с ног. Здесь устроить католичеству засаду из Боклей, Миллей, Дарвинов; там пустить под ноги почтенным ученым иезуита.

Сомнительно видеть в биологической личности сверхчеловека; еще сомнительнее, чтобы это была коллективная личность человечества. Скорее это — принцип, слово, логос или норма развития, разрисованная всеми яркими атрибутами личности. Это — икона Ницше. Учение Ницше о личности — ни теория, ни психология; еще менее это — эстетика или наука. Все более это — мораль, объяснимая в свете теории ценностей — теории символизма.

Ницше драпировался во все, что попадало ему под руки. Как попало, окутывает он свои символы тканью познания. Но если соткать в один плащ разноцветные одеяния Ницше — мы получили бы плащ, сшитый из лоскутов, где каждый лоскут оказался бы догматом, требующим критической проверки. При желании отыскать единство этих догматов пришли бы к жалкой схоластике — не более: но в лицо тому, кто увлекся бы подобным занятием, захохотал бы сам Ницше. Приводить Ницше к идеологии столь же благодарное занятие, как отыскивать смысл великой идеологии Канта в заржавленном переплете, которым были написаны последние страницы его «Критики», или в нюхательном табаке, которым мог пользоваться старик. Догматические утверждения Ницше — всегда только известковые отложения на какой-нибудь жемчужине: жемчужиной оказывается тот или иной практический совет, как бороться с вырождением, как вырастить ребенка — новую душу, из которой будет соткано тело сверхчеловека, указание на то, что есть ценность.

Как творить ценности? Вот кипящее стремление Ницше. Как разжечь солнечный свет там, где перед нами лишь груды потухающих углей? Как превратить эти уголья в уголья солнца, расплавить, чтобы, как вино новое, потекли они в жаждущие уста и кровь в вино претворили, пресуществили человека. «Пейте от нее все: вот кровь Моя Нового Завета», — говорит Христос; но только тогда кровью станет вино, когда пьяная счастьем кровь, кровь, в вино претворенная, нам мир преобразит: опьяненные счастьем, мы тогда измерять будем силу своего восторга страданием крестным. Только Христос и Ницше знали всю мощь и величие человека.

«Не выпивает ли душа каплю счастья — золотого вина», — восклицает Заратустра, покрытый пятнами солнечных листьев. Здесь совершается тайна причастия светом. И нет ему слов ответных в нашей культуре; и только из дали времен, из погасающих зорь христианства, что будто леопардовой шкурой укрыли вечеряющий эфир, — оттуда, откуда поднимается



вдыхающее счастьем дуновение, — будто с детства знакомый, давно забытый голос: «Пейте от нее все: вот кровь Моя Нового Завета».

Не надо обращать внимание на форму символических проповедей; она отражает эпоху. И не в догматах — суть религиозных учений. Ницше можно сравнить с Христом. Оба уловляли сердца людские, голубиную кротость соединили со змеиной мудростью.

Откроем любое место из «Заратустры»: оно будет ни с чем не сравнимо, но что-то в Евангелии ему откликнется. Сходство ли здесь противоположностей, противоположность ли сходства — не знаю. Но вот: белые голуби тучей любви окружают Заратустру, своего нового друга. Этим образом кончается Заратустра. Вспомним: «Заповедь новую даю вам: любите друг друга, как Я возлюбил вас». «Любите ближнего».

— «Разве я призываю к ближнему? — говорит Ницше. — Скорее я советую вам бегство от ближних и любовь к дальним». Но ведь не в буквальном смысле заповедал любить ближних Христос, сказавши: «Я — меч и разделение». Любовь к ближним — это только алкание дальнего в сердцах ближних, соалкание, а не любовь в ближнем близкого, т. е. «мира сего». «Не любите мира сего», т. е. старого мира, ближнего, в его разлагающемся образе: любите его в образе дальнем, хотя бы и казался призрачен этот образ. «Выше, чем любовь к людям, кажется мне любовь к призракам, — говорит Ницше; — призрак, который скользит над тобой, брат мой, красивее, чем ты... Но ты боишься и бежишь к своему ближнему». Образ Воскресшего, призрачно возникающий среди рыбаков галилейских, не был ли этим стремлением к дальнему в сердцах апостолов? В проповеди Христа и Ницше одинаково поражает нас соединение радости и страдания, любви и жестокости. «Огонь принес Я на землю, Я — меч и разделение». «Подтолкни падающего», — мог бы сказать и тот и другой одинаково и по-разному оформить. Но смысл их не в форме, а в гипнозе переживаний, подстилающих форму.

Оба соединили кровь с вином, тяжесть с легкостью, его с полетом. «Бремя Мое легко», — заповедал Один. Заратустра, учитель легких танцев, приглашает нас вырастить кручи, чтобы образовались бездны, над которыми можно было бы танцевать. Но отсюда — бремя поднятия на кручи, отсюда — муки рождения легкости. «Создавать — это является все легким освобождением», но «для того чтобы созидаящий сам стал ребенком, снова родившимся, для этого он должен спуститься, стать также роженицей и желать более роженицы». Вот какая легкость — легкость Заратустры: анестезия пробитых гвоздями ладоней — полет головокружительного страдания. Это головокружение в тяжести самоуглубления выразилось у Христа в том, что он ощутил в себе Бога: «Отец во Мне». Но Бог христиан — начало и конец всего. «Не смотрите, откуда мы пришли», — восклицает Ницше; поэтому восстает он на начало всего старого Бога: преследует его и в его попытках загородить будущее.

Но для самого Ницше конец это — сверхчеловек, «сверхчеловек, а не Отец во мне», мог бы он воскликнуть и согласиться: «И я в нем». «Красота сверхчеловека спустилась на меня, как тень. Ах, братья мои! Какое мне дело до богов». Бог умер для Ницше, старый Бог с длинной седой бородой не существует: его убил «сквернейший» человек (как знать, не Вагнер ли, заставивший Вотана проделать тьму неблагоприятных проступков?). Старый Бог превратился для Ницше в того ребенка, которого собирается родить его душа. Но Христос, принявший в душу Отца, не превратил ли Он Отца еще и в своего ребенка — духа благодати, исходящего от Отца, Которого Он послал к нам. Себя называет Христос источником благодати, т. е. тем, кто дарит. «Но я тот, кто дарит, — воскликнул и Заратустра, — и чужестранец, и бедняк могут срывать плод с моего дерева».

Один как бы закликает нас: «Оставайтесь верными небу». — «Оставайтесь верными земле», — закликает другой и называет душу, это испарение тела, «лазурным колоколом неба». Когда говорит: «Оставайтесь верными земле», не договаривает «и небу». Когда Христос учит

верности небу, Он вдруг останавливается, как бы не договаривает, вздыхает: «Многое имел бы Я вам сказать, но не поймете, а вот пошлю вам Духа Утешителя; Он наставит вас на всякую истину». И восхищенное духом христианство создает образ, к недосказанному вздоху Христа: град новый, Иерусалим, спускающийся с неба на землю. «Оставайтесь верными небу»... — «и земле», — утаил во вздохе Христос. «Новой земле», да «новой», — соглашается и Ницше; и оба говорят о мече и разделении.

Оба вкусили вина невыразимых восторгов и крови распятия крестного. Один учил о Себе, что Он — «Сын Божий и человеческий», другой учил о смене душ наших, превращенных Цирцеей прошлого в верблюдов, — о ребенке. Путь освобождения нашего назвал он превращением верблюда (носителя старых скрижалей) в льва, и льва (т. е. сокрушителя скрижалей) в ребенка, которого полюбил Христос: «Если не будете, как дети, не войдете в Царство Небесное»... «и земное», — не договаривает Он, но договаривает Откровение Иоанна. На острове детей зовет нас с собой Заратустра, омытый лазурью — чего? лазурью моря, лазурью неба, лазурью души? Не все ли равно, потому что земля, душа, небо — все это «мост и стремление к дальнему» — все это одно, как было одно для Христа «Он и Отец». Тут символика Евангелия, если разбить на ней кору мертвого догматизма, крепко срастается с символикой Ницше, совпадая в сокровенной субстанции творческих образов. И то, что утверждается этими символами под глубиной богоборчества, возносит нас на единственный путь, роковой и страшный. «Будете, как боги», — искушал Змей. «Неизвестно, что будем, — вздыхает в священном ужасе св. Иоанн, — знаем, что будем подобны Ему». «Вы — боги», — объявляет нам Ницше и сходит с ума. «Я — бог», — восклицает Кириллов у Достоевского и застреливается. А мы стоим перед роковой, подступающей к сердцу тайной. И она смеется нам в душе, улыбается так грустно, красными полыхает на западе зорями. И там, на горизонте, стоят они, оба царя, оба — мученика, в багрянице и в тернии, — Христос и Ницше: ведут тихий свой разговор.

Отрицая «землю», Христос называет нас «сынами чертога брачного» и идет пировать с мытарями в Кану Галилейскую; и далее: сулит нам воскресение в теле. Отрицая небо, Ницше низводит его на землю. Утверждая небо, Христос возвещает нам, что его, как и землю, истребит огонь. Утверждая землю, вырывает землю Ницше у нас из-под ног. Мы стоим на черте, отделяющей старую землю с ее небом, людьми и богами от... от чего? Этого не сказал Ницше. Расхохотался и замолчал. Говорят, накануне рокового дня своей болезни Ницше много и исступленно смеялся, лег спать, и... Ницше, перестал быть Ницше.

Куда унес он это дикое веселье, куда голубую свою унес он нежность? Он оставил нас перед загадкой, предвестием. В душе своей он унес то, чего никто не уносил.

Ницше стоит особняком не только от Канта, Бетховена, Гете. Но и Шопенгауэр, Ибсен, Вагнер не имеют с ним ничего общего, хотя их и соединяет подчас родственность философских идей. Но что для Ницше идеология?

Ницше пытается ассимилировать чуть ли не все философские, эстетические и художественные школы нашего времени. Забавно, что процесс усвоения Ницше в своих расстроенных желудках они выдают за одоление Ницше. Но это преодоление Ницше в области морали и художественного творчества носит скрыто реакционный характер: это — усвоение жаргона без душевного ритма, сопровождающего жаргон. Все повернули назад, все предали Ницше.

И одинаково забытый — не в багряницу, в зарю облеченный, стоит он перед современниками, одинаково противопоставленный гениям прошлого и настоящего. «Свет мой даю вам», — обращается он и к нам. Но мы говорим об «учении Фридриха Ницше» и не видим распятого Диониса в окровавленных клочьях риз. И с нами говорят его ученики — эти «высшие» люди, пришедшие к нему. Глядя на них, он мог бы сказать: «Все эти высшие люди, может быть, они еще пахнут? О, чистый воздух вокруг меня!.. Они еще спят, эти высшие люди, в то время, как

„я“ бодрствую; это не настоящие мои последователи. Не их поджидаю я здесь на своих горах».

Душу Ницше приводит к земле. Душа для него и есть тело, но тело, отряхнувшее пыль вырождения. Потому-то тело и есть душа. И, конечно, она не в совокупности психофизиологических свойств для Ницше. И еще менее понимает он душу спиритуалистически. «Чувство», т. е. эмпирика, и дух суть инструмент и игрушка: за ними лежит еще «Само». Совокупность ощущений есть для Ницше лишь методологическая оболочка как тела, так и души, т. е. пустая форма. Это не «Само». Дух, т. е. совокупность норм, предопределяющих и построющих бытие мира, не «Само». «Само» — телеснее духа и духовнее бытия.

Из-под ног — бытие, из сознания — дух вырывает у нас Ницше. Мы остаемся банкротами. Так ли? Бытие, как содержание сознания, и дух, как его форма, как чистый субъект, еще не есть «я» для Ницше. «Я» предопределяет и соединяет бытие и познание. Оно их творит. За пределами всех тех методов, с которыми мы подходим к Ницше, индивидуализм Ницше. «Индивидуальность» — самый этот термин употребляет Ницше в символическом, а не в методологическом смысле. Он вкладывает в него нечто совершенно неразложимое в методах науки и теоретической философии. Мы не знаем, был ли еще Ницше индивидуалистом в том смысле слова, который в него вложили мы.

Вообще сложна и запутанна проблема индивидуальности. Она преломляется в методах. Индивидуализм психики, по Геффдингу, имеет физическое выражение в сумме энергии, которой располагает организм в состоянии зародыша, во время развития, а также в органической форме обнаружения энергии. Такова эмпирическая формула взаимодействия души и тела. Вместе с Вундтом мы должны признать, что сумма физического обнаружения индивидуальности менее психического результата этого обнаружения, открывающегося нам в представлении о нем как о нашем «я». Но, быть может, индивидуальность наша коренится в бессознательном. Но понятие о бессознательном есть понятие о предмете сознания — ни о чем более: так наше «я» становится величиной мнимой. «Я», как неразложимое единство процессов, за пределами эмпирической психологии. «Я» не есть нечто неподвижное, неизменяемое в пределах психологии. Наше «я» оживает в процессе деятельности. Нужны новые процессы: процессы творчества. Не всякое творчество созидает себя. Творчество, обращенное на себя, есть творчество ценностей для Ницше. В нем гарантия жизни всего человечества.

Теоретическая философия определяет «я» из противоположения его в «не я». Здесь «я» превращается в субъект, а «не я» — в объект. Современная теория познания и внешний, и внутренний опыт объединяет в мире объекта. Субъект оказывается чистой внеопытной нормой, устанавливающей и мир опыта, и методологические формы опытного познания, и категории разума. «Я», как чистый субъект познания, есть неощутимое, бессодержательное и даже немислимое «'я». Оно — предел мышления. Не таково «я» у Ницше. Оно соединяет познание с бытием в акте творчества. Бытие и познание есть уже процесс разложения творческой ценности в формах познания и чувственности. Творчество свободно от бытия, как от своей формы; но творчество свободно и от познания, ибо познание — форма творчества. Творчество есть соединение познания с бытием в образе ценности. И это-то творчество ценностей называет Ницше познанием, а себя — познающим, философом. Понятие познавания, как и всякое понятие, употребляет Ницше в символическом смысле. Мы уже видели, что в таком же смысле понимает он индивидуальность. Она для него ни лична, ни велична, ни единична, ни всеобща, потому что категории всеобщего и единичного только методологические формы, а не теоретико-познавательные. Теория познания не дает нам прав говорить о всеобщих и единичных познавательных формах, а о формах всеобщего и единичного. Они предопределены нормой должноствования Эта норма для Ницше лишь след, оставленный творчеством ценностей. Творчество и теория творчества для Ницше должна быть вне вопроса о том, творит ли ценности личность, собрание личностей или

сверхличное начало. Иначе ценности попали бы во власть психологии, метафизики или теории знания, тогда как творчество, предопределяя сложнейшие проблемы познания с их ответами на то, что «я» и «не я», уж, конечно, свободно от психологии, замкнутой со всех сторон теоретико-познавательным анализом. Оттого-то психологические доктрины «личности», «индивидуальности», «души» или «тела» — за пределом тех горизонтов, которые признал Ницше своими образами и идеями. (Ведь в душе у него было все новое.) «Душа», «тело», «я», «не я» — но ведь он стоял за чертой, где все это отдельно. «Душа» — это голубой колокол неба: на небе земля, с моим телом и душой. «Ну, конечно, душа — это тело», — сказал бы он. «Тело» — но оно гниет, но его придавил дух, когда из духа создали кандалы; тело — это новая плоть сверхчеловека. Все, что убивает во мне — ребенка, не я, но и я, — мост и стремление к дальнему. Вот что он сделал бы со всеми этими словами к ужасу систематиков, терминологов, методологов и теоретиков. Но Ницше до такой степени практик, что ему нет времени размышлять о том, в свете какой терминологии его воспримут. Он пользуется всеми средствами воздействия, чтобы внушить нам ту или иную ценность, — здесь наукой, здесь метафизикой, там — сладкой, сладкой песней своей. Он — символист, проповедник новой жизни, а не ученый, не философ, не поэт: хотя все данные только философа, ученого или поэта у него были. Но то, что заставляло его быть Фридрихом Ницше, проповедником новых ценностей, вовсе не было пестрой амальгамой из поэзии, метафизики и науки. Более других подобны ему творцы новых религий. Задача религии: так создать ряды жизненных ценностей, чтобы образы их вросли в образы бытия, преобразуя мир: не только создать в мире мир, но и путем таких-то манипуляций сделать его реальным себе и другим. Пусть наука и философия потом оформят нам созданные ценности, выведут причины, заставившие нас глядеть на мир преображенным взором: не анализ нашего преображения, не естественнонаучное изъяснение нам важно, а самый факт постижения себя и мира в нужном блеске. Все это будет потом, а пока творить, творить этот блеск звал нас Ницше, — ведь черная ночь вырождения обступила со всех сторон. Пусть ученый нам скажет впоследствии, что наш организм требует, самосохранения ради, чтобы мы преобразили наш взгляд на жизнь, философ напишет трактат о «власти идей», экономист объяснит нас социальными условиями среды, и трактат о дегенерации в связи с прогенерацией изготовит опытный психиатр. Все это будут, пожалуй, и точные методологические объяснения. Но истина вовсе не в точности: она в ценности. Мы живы цельностью постижения жизни, а не методологическим шкафом с сотнями перегородок. В каждой, пожалуй, найдем жизнь и себя в ней, изъясненных методологически. Множество методологических «я», методологических цельностей, — ни единой цельности живой. А ежели мы поверим, что жизнь и есть это множество нас самих, отраженных под разными углами, в ужасе воскликнем: но это будет хор методологических голосов, суетливо спорящих друг с другом. Крикнем — и распадемся на правильные квадратики по числу отделений методологического гроба.

Только в творчестве живая жизнь, а не в размышлениях над ней. «Я», — говоришь ты и гордишься этим словом, — восклицает Ницше.

— Твое тело и его великий разум... не говорят «я», но делают «я».

Можно ли говорить «Учение Ницше о личности», минуя личность самого Ницше? Все учение и весь блеск переживаний ему нужен, чтобы создать себя в нужном и ценном образе. Этот образ в себе предощущает он как новое имя. К нему применимы слова Апокалипсиса: «Побеждающему дам вкушать сокровенную манну; и дам ему белый камень и на нем написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Иоанн). Пересоздать небо и землю по образу и подобию нового имени — вот что хотел Ницше. Это значит: изменить в себе формы восприятия земли и неба: «И будет новая земля и новое небо». Тут слова его звучат как гремящие трубы ангелов, возвещающих в «Откровении» гибель старых времен, пространств и небес. Но гибель старых богов и ветхого человека возвещает Ницше. «Дальше идти некуда» — вот что говорит он.

Кто подобен безумцу сему в его кощунственной дерзости? Факелом своим поджигает мир,

одной ногой стоя на тверди лазурной, ибо твердь уже, как стекло, другой попирая землю, красным одетый зари хитоном. Кто подобен безумцу сему? Пришел к горизонту, клянется, что старая земля и старое небо уже миновали в его душе. Кто подобен ему?

Только раз в истории раздавались эти речи, когда поставили перед Каиафой безумца из Назареи. И тогда сказали: «Распни Его». И распяли.

И вот вторично в сердце своем распинаем мы Ницше, когда он склоняется над нами в царственной своей багрянице, шепча: «Как можешь ты обновиться, не сделавшись сперва пеплом?» Склоняется и зовет: «Ты должен совершить набег на небо». Но мы убегаем от Ницше в прошлое, в книги, в науку, в историю — дальше, все дальше. И там встречаем другой образ, все в той же багрянице, и он говорит: «Царствие Божие восхищает силой». Так стоят они — багрянородные сыны человечества, и ведут свой безмолвный разговор: и хотя понимаем по-разному мы их слова, противопоставляя друг другу, но с обоих мы совлекли багряницу, обоих распяли в сердце своем.

«Еще один раз хочу я идти к людям: среди них я хочу закатиться; умирая, хочу дать им свой богатый дар». Кто это говорит — Христос? Нет, Фридрих Ницше. «Огонь принес Я на землю: о, как хотел бы Я, чтобы он разгорелся». Это говорит Ницше? Нет, Христос...

После Ницше мы уже больше не можем говорить ни о христианстве, ни о язычестве, ни о безрелигиозной культуре: все объемлет в себе религия творчества жизни... даже ветхих богов. Ницше понял, что человек уже перестает быть человеком, и даже образ бога к нему неприменим; эту страшную тайну носил он в себе и как мог он передать ее словами? Потому-то «Заратустра» его — ряд символов. Символы «не говорят» у Ницше: «они только кивают: глупец, — восклицает он, — кто хочет узнать от них что-либо». А учение его о «морали», о «добре и зле» и о «вечном возвращении» — это легкий покров, сброшенный на страшную тайну: если освободить этот покров учения от противоречий и тактических приемов изложения, за которые не стоит сам Ницше, от «учения», пожалуй, ничего и не останется. «Учение Фридриха Ницше» превратится в андерсеновское царское платье: его вовсе не будет.

Останется сам Ницше. И он не учит, он, как и его символы, ничему не учат; но протянутой десницей он показывает на нас, шевелит устами: «Ты это знаешь, но ты этого не говоришь» («Заратустра»). Что, что там говорит он?

Но он не говорит: он только кивает нам без слов.

Касаясь личности, подобной Ницше, в его творениях, я прохожу молча мимо самих творений; вот справедливый упрек, предъявленный мне! Надо же показать, в самом деле, структуру его идей, — разобрать идеологию.

И я отказываюсь.

Повторять общие места об индивидуализме, имморализме, аморализме, морализме, а также оживлять в памяти все прочие «измы», указывать на влияние Вагнера и Шопенгауэра, качать головой при упоминании об имени Канта и, наконец, вытаскивать архив по вопросу о ссоре Ницше с Вагнером — все это известно мало-мальски интеллигентному человеку из дешевеньких компиляций, журнальных статей и прочих «Божьей милостью открытий».

Хорошо известна банальная формула философии Ницше, — вернее: хорошо неизвестна.

Чтобы иметь исчерпывающее представление хотя бы об основных тезисах его платформы, — нужно года изучать базельского профессора и внешне, и внутренне. Внешне: быть образованным классиком, основательно знать историю древней и новой философии и иметь серьезное представление о греческой и немецкой литературе. Внутренне: но вот для этого-то

и нужно знать личность Ницше; или уметь ее живо воссоздать в себе самом (что не так легко, как думают ницшеанцы); или же съездить к тем лицам, с которыми связывала Ницше дружба. Следует также внимательно изучить сочинения Якова Бургхардта, во многом оживившие мысль гениального человека.

А находить в ницшевской идеологии все новые и новые стороны — на это у меня нет бессовестности; это значит: приурочить колоссальное здание, им воздвигнутое, к тому или иному животрепещущему вопросу. Но приурочивать к тому, что полно трепетанья и только трепетанья — не полета, — приурочивать к современности, в которой все вопросы решаются трепетом, это значит: — обрывать орлиные перья для украшения себя.

Отыскать новое у самого Ницше вовсе не составит труда: еще и теперь Ницше — неисчерпаемый источник, хотя вся наша эпоха — почерпнутая из него, все еще черпает воду его живую... столь обильно и столь легко, что у нас возникает сомнение: черпая из Ницше, не черпаем ли мы... мимо Ницше?

В каждом его афоризме концентрирован ряд мыслей, ряд переживаний, облеченных в небрежную форму: точно мудрец, путешествующий инкогнито, озадачит наивного попутчика, и тот не знает, имеет ли он дело с безумным, шутком или пророком.

Углубляясь в афоризмы, вы открываете почти в любом из них тернистый идеологический путь. Можно задавать читателю задачи на идеологическое построение, предлагая решить афоризм Ницше. Развертывая смысл афоризма, мы замечаем его двусторонность: в одном направлении растет его логический смысл; вскрываются сначала едва уловимые намеки на те или иные научные эстетические построения, вскрывается защита и критика этих построений; обнаруживается эрудиция Ницше, а также умение, где нужно, спрятать ее в карман; диалектика блещет — диалектика врага диалектики. В другом направлении развертывается пафос, вложенный в любой афоризм; он указывает нам подчас на сокровеннейшие переживания самого Ницше, укрытые легким сарказмом или стремительным парадоксом. Все заковывается в образной форме и подносится нам с пленяющей нас улыбкой тонкого эстета: афоризм становится эмблемой переживания; переживание — эмблемой мысли: и ни тем, и ни другим, но и тем и другим — всем вместе: символом становится у Ницше афоризм.

Потрудитесь теперь составить себе верное представление об этой идеологии; задача трудней, чем думают идеологи Ницше, приучившие нас с трогательной наивностью верить в то, что жиденское *credo*, приписываемое ими Ницше, — действительно его *credo*. По крайней мере, я это испытал, прочитывая раз в седьмой «Заратустру».

Правильно понятое учение Ницше равняется банальной формуле, определяющей это учение, плюс той же формуле, преломленной сквозь сумму его афоризмов. Таковы чисто формальные затруднения для честного изложения Ницше; если к этому прибавить еще соображение о том, что к любому афоризму Ницше необходимы комментарии, что все комментарии эти могли бы составить десятки томов, а эти томы не написаны вовсе, то... лучше или формально изложить признаки, характеризующие писание Ницше, или вовсе не говорить о нем ничего. Сталкиваясь с Ницше, обыкновенно идут совершенно другим путем: не так его изучают: не слушают его в «себе самих»: читая, не читают: обдумывают, куда бы его скорей запихать, в какую бы рубрику отнести его необычное слово; и — рубрика готова: только Ницше в ней вовсе не уместится. Тогда поступают весьма просто и решительно. Обходя и исключая противоречия (весь Ницше извне — противоречие), не стараясь вскрыть основу этих противоречий или вскрывая ее не там, легко и просто обстригают Ницше: и ветвистое дерево его системы глядит на нас, как плоская доска; затем проделывают с доской решительно все: или ее выкидывают, или сжигают, или прилаживают к домашним своим потребностям, или же заставляют молиться на деревянный идол; деревянное ницшеанство, деревянная борьба с Ницше — вот что нас встречает на пути, к которому звал Ницше. Так

поступают все идеологи, все популяризаторы: плоская доска из общих суждений о свободе личности, о предрассудках морали — вот что нас тут встречается; и эту-то сухую древесину навязали широкой публике как заправское ницшеанство!

Методологическая обработка тех или иных «черт философии» Ницше — вполне допустима; более того: желательна. Только не следует забывать, что тут мы анализируем Ницше вовсе не для живых потребностей души, а для решения вполне серьезных, почтенных, но академических вопросов; т. е. можно освещать проблему ценностей у Ницше в свете этой проблемы у Маркса, Авенариуса, Риккерта; но нельзя результатами такого сравнения выразить Ницше «невыразимого», молчаливо смеющегося нам.

Все же такая обработка плодотворнее и скромнее, нежели крикливое заявление о сущности идеологии ницшеанства, потому что идеология эта — не идеология вовсе. В первом случае изучаем мы самые клеточки древесины, образующей дерево ницшеанства, и вовсе не убиваем мы дерева; а вот если его обстругать, тогда — прощай, шелестящая крона афоризмов-листьев. Но стругали: будут и впредь стругать.

В свете теории Дарвина, как и в свете позднейших исследований в области классической филологии, в свете учения древнего Патанджали, как и в свете философов современного нам Риккерта, — не рушится дерево ницшеанства, окрашиваясь в закатные, ночные, утренние тона. И теория знания, и теория творчества, и теория происхождения греческих культов только углубляют поверхностно воспринятого Ницше. Касаться этого вопроса в короткой статье при всем желании (слишком много тут можно сказать) я не имею возможности: тут мы в центре вопросов, требующих жертвы многих поколений для решения, — но вопросов, которых нам никогда не избежать.

Я желаю лишь подчеркнуть, что когда речь идет о воззрениях Ницше, то мы имеем дело: 1) с системой символов, захватывающих невыразимую глубину нашей души; 2) с методологическим обоснованием этих символов в той или иной системе знания; такое обоснование возможно, хотя и формально: все же это «добрая» ни к чему не обязывающая форма отношения к ницшеанству благороднее, безобиднее хаотической метафизики популяризаторов, мнящих, будто они раскрыли невыразимое в Ницше; 3) кроме того, мы сталкиваемся с серией противоречивых мирозерцаний у самого Ницше, если будем развертывать идеологии его афоризмов, 4) наконец, перед нами сводка хорошо известных идей о сверхчеловеке, личности и вечном возвращении, в оправе популяризаторов — т. е. Ницше в деревянном гробу, мы —; вокруг, и лектор, или писатель, вполуборот к нам: «Милостивые государи, учение Ницше в том, что 1) личность — свобода; 2) человечество явит сверхчеловека, 3) все возвращается»... Но первый пункт — многосмысленен и туманен, второй — смесь дурно усвоенного Дарвина с дурно усвоенной экономикой, пункт третий — математический парадокс, основанный на ряде погрешностей... И мы закапываем Ницше, насильно заколоченного в гроб, не подозревая, что живой он — не мертвый...

О, коварный популяризатор!

Я отказываюсь к нему присоединиться: не излагаю философского «credo» Ницше.

Задача моя — остановить внимание на личности Ницше; указать на то, что «невыразимое» у Ницше, характеризующее его как «нового» человека, словно предопределено всем развитием нашей культуры; что его «невыразимое» — не его только, но и «наше»; только в эпоху, предшествовавшую появлению Христа, совершалось то, что совершается в глубине нашей души; только эта эпоха может навести нас на верный путь, по которому должны мы идти, чтобы понять Ницше. Храм новой души воздвиг Христос: и история повернула свое колесо; какой-то храм пытался выстроить Ницше, не потому, что хотел, а потому, что верно подслушал совершающееся в чутких душах, где все — обломки рухнувших ценностей.

Ницше первый заговорил о возвратном приближении Вечности — о втором пришествии — кого, чего?.. И сказал больше всех не словами; сказал молчанием, улыбкой — «ночную песней» и обручением с Вечностью: только от нее хотел он детей: и потому он хотел — вечных детей; и потому-то боролся с гробовым складом обломков, заваливших нашу душу, — боролся со всем складом современности. Не косметические румяна — краски его слов; песня о возможном счастье в лицо предстоящей смерти; но смерть нарядилась в его слова: перед нами косметика ницшеанства; и мы верим, что когда принимаем его — его принимаем, когда боремся — с ним боремся.

А лик его — все тот же — смеется и плачет, грозит и благословляет, вспыхивает криком и угасает в безмерном страдании: «Или, или, ламма савахвани!» Руки раскинутые — распятые руки — благословляют нас. Странен жест, с которым, непонятый, прошел он тут — среди нас: с таким жестом висят на кресте, но и возносятся; такой жест создает боль: но благословляет — он же; с ним молятся, им проклинаят...

Какой, там, стоит он? — Какой?

Если Христос распят человечеством, не услышавшим призыва к возрождению, — в Ницше распято смертью само человечество, устремленное к будущему: и мы уж не можем вернуться — мы должны идти на распятие — должны: смерть, тихо разлагающая нас, пока мы спим, распинает нас при нашем пробуждении, мстя за долгий сон: и борьба с ней — на кресте; мы должны идти к Голгофе нашей души, потому что только с Голгофы открывается нам окрестность будущего — должны, если вообще мы хотим будущего; и Ницше, сам распятый, зовет нас к нашему долгу: я не знаю более благородного, более страшного, более возвышенного пути, более вещей судьбы. Ницше сам себя распял.

Как знать, может быть, в его кресте возродится другой крест, собиравший вокруг себя народы и теперь... поруганный.

Крест Ницше — в упорстве роста в нем новых переживаний без возможности сказаться им в ветхом образе вырождающегося тела.

С Ницше мы или он без нас?

Нет, мы не с ним.

Мы уже предали его путь: в хорошо известные закоулки свернули мы, гибельные для детей наших. Нам было совестно свертывать с рокового пути; потому описали мы порядочную дугу и оказались у родного очага в халате, в туфлях, со стаканом чая; а хитрую параболу, описанную трусливости ради, назвали мы преодолением Ницше, уверяя себя и других, что Ницше остался у нас за плечами: комфортабельное преодоление!

Вперед зовем мы: надо бы это вперед назвать назад.

И потому-то в другом «назад» — действительное «вперед»!

Маска и лицо встречает нас в Ницше: то лицо, то маска глядит на нас со страниц его книг; маска — экзотизм; лицо — стремление к дальним Ценностям: к вечным ценностям, отошедшим от нас в даль прошлого и будущего. Куда идти — в прошлое или будущее? Но уходение в прошлое — мнимое уходение: оно — только предлог стояния на мест, и во имя действительного стремления к возрождению Ницше предаст анафеме прошлое, видя в нем уловку настоящего, отказавшегося от борьбы со смертью — настоящего без Голгофы. От настоящего, именующего себя прошлым, — струится для него зараза и разложение: и во в черной маске мстителя стоит он перед старыми ценностями. Сорвите маску с его слов — не увидите ли вы, что проклятие старому чае непонятая любовь: так люди, потерявшие близких, способны казаться равнодушными к тому, над чем сжимается их сердце.



Вся деятельность Ницше разбивается на два периода: декадентский и на период написания «Заратустры». Промежуточным периодом оказывается стремление Ницше опереться на социологические данные. Первый период окрашен влиянием Вагнера и Шопенгауэра: тут у него еще буржуазный склад мысли. Приветствуя пробуждение в культуре «духа музыки», он указывает на Вагнера как на знамение эпохи, как из провозвестника мистерии жизни. И незаметно для себя заслоняет мистику жизни подмостками сцены: ритм становится у него судорогой. Гостеприимно принимает он смерть под свое покровительство в лице богоподобных мясников «Кольца» — на самом деле актеров, только актеров. Так пробуждение ритма смешивает он с вагнеровской позой — гениальной позой, но — позой. И вырастает для Ницше апофеоз безобразия — Вагнер. Тут осознает он в себе декадента: неспроста же проклял он Вагнера и его напыщенную риторику декадентства. Себя проклял в себе самом. «Ах, этот старый разбойник! — восклицает он по адресу Вагнера. — Он разгадал в музыке средство возбуждать усталые нервы, он этим сделал музыку больной». Возрождение духа музыки Ницше связал сперва с возрождением личности. Симптомом возрождения признал Вагнера, сумевшего, по его словам, «отравить болезнью даже и музыку».

Ницше пришел к музыке, анализируя дионисические культы древности. В истории развития человечества увидел он две силы: силу динамики и статики. Жизненный ритм личности отображается в музыке. Музыка взрывает в нас новые силы, но чрезмерный взрыв может разорвать и нас. И вот является миф — этот предохранительный клапан, закрывающий от нас музыкальную сущность жизни. Смена ритма мифическим образом, построенным и predetermined ритмом, в истории человечества отображается по Ницше борьбой духа Диониса с Аполлоном. В трагедии образ налагается на ритм. Тут — своего рода приложение алгебры (ритма) к геометрии (мифу). Но образ в трагедии расчленяется: получается система образов, определяемая коллизией.

Образ, принявший в себя ритм, начинает питаться ритмом — размножается; образуется история развития образов. История развития образов — история развития религиозных культов; законы этого развития — законы развития религии; нормы развития впоследствии образуют религиозные догматы; приспособленные к познанию, эти догматы становятся идеями. Когда же идея становится центром общественной кристаллизации, она превращается в идею морали. Итак: творческий образ паразитирует на ритме; познание — на образе, мораль — на познании. У жизненного ритма разводится много паразитов — и он хиреет, а с ним хиреет и личность. Возвращая личность к ее музыкальному корню, Ницше опрокидывает религию, философию и мораль. Ницше верно поставил вопрос; но, решая его при помощи Вагнера, оказавшегося обманщиком, он в сущности возрождал не героя, а актера, не жизнь, а сцену. Спohватившись, Ницше указывает на три поправки к своей эстетике: 1) чтобы театр не господствовал над искусством, 2) чтобы актер не возвращал художника, 3) чтобы музыка не обращалась в искусство лгать.

И мы, поклонники «декадента», и только «декадента» Ницше, просмотревшие его призыв к здоровью, поступаем как раз наоборот: 1) превращаем театр в храм революцией на сцене: взрыв бутафорских огней, 2) падаем ниц пред режиссером, 3) раздираем себе уши лживой музыкой, хорошо еще, если Вагнером или Скрябиным (в чуме есть своя красота); нет, — мы раздираем уши Регерами, Штраусами, Дебюсси, способными симфонию превратить в кавалерийский марш. Уши наши достаточно разорваны: кто-то их еще разорвет?

Операционным ножом, случайно подобранным на пути, — биологией, отсекает Ницше себя от себя самого, связанного с передовыми дегенерантами своего времени — Шопенгауэром и Вагнером, — и создает «Заратустру». Здесь остается непонятым в наши дни. А из Ницше, декадента, вагнерианца и тайного пессимиста — партнера Шопенгауэра по игре на флейте, вырождающаяся буржуазия всех стран создала себе божка. Мило разделяет он с Вагнером тронное седалище. Воображаю себе тут гримасу живого Ницше. Все это относимо к рубрике: «Сквернейший человек в роли Симеона Богоприимца».

Три признака характеризуют для Ницше декадентство: ложная возвышенность, выдуманность и наивничанье. «Будем блуждать над облаками, будем бороться с бесконечным, окружим себя великими символами», — смеется он, и добавляет; Vumbum!.. И мы боремся с бесконечным, в спокойном кресле концертного зала; добрые простые, но смышленные люди в наши дни заявляют нам, что они идут «к последнему кощунству» (вчера они пописывали в газетах); и на них разевают рты девицы а la Боттичелли (вчера мирно забавлявшиеся танцами) — сплошное «vumbum»! Вместо того чтобы понять проклятие Ницше, точно предвидевшего за 25 лет степень нашей изломанности, мы, с хитрой улыбкой, почтительно выслушиваем проклятие: «великому человеку-де свойственны преувеличения!»...

Так-таки усаживаем Ницше рядом с Вагнером.

«Vumbum» — вот что мы сделали с Ницше.

Поэтом называем мы Ницше. «Только глупец; только поэт» — язвит Заратустру один волшебник. Мы даже способны взвалить на плечи плоскую доску — систему Фридриха Ницше, — чтобы нести ее... в археологический шкаф культуры, в виде священной реликвии. Так спокойнее: а то бревно имеет способность бить по голове: теория Ницше оказывается практикой; вот чего мы боимся, запирая бревно на замок.

Ницше не перечисляет методологий, говоря о личности: перечислять, когда пришло время действовать. — значит писать вилами по воде. «Идем, идем! — раздается возглас в „Заратустре“. — Пора, крайняя пора».

«Пора, поздно: пора, — соглашаемся и мы, — пора... спать». Гасим свечу, завертываясь теплыми догматами.

Ницше не боролся с догматами в академическом споре: на войне, как на войне — он их обламывал. Только на завоеванной позиции поднимал забрало воина: тут он не доказывает; он говорит нам без слов, улыбается...

«О душа моя, теперь нет души, которая была бы любвеобильнее тебя... Кто мог бы смотреть на твою улыбку и удержаться от слез». «Не говори больше, выздоравливающий, — иди к розам, к пчелам, к стаям голубей!» Кто это говорит: Христос? Нет, Ницше.

И мы умолкнем: не будем говорить об учении Фр. Ницше. Где оно? Ведь здесь и сам он молчит: он улыбается, зовет; не доказывает — показывает: тут Ницше эзотерик, зовущий мае на оккультный путь; тут его «йога», его практика; он встречает нас громом и молнией; но и входящих в храм Деметры в ночь Эпоптии тоже встречал гром; этот гром — гром очистительный. «Хотите ли моей радости?» — спрашивает нас Ницше. И тот, кто видит его, скажет ему: «Иду за тобой, Равви!» Не напоминает ли тайная вечеря, которую мы начинаем тут с ним, иную вечерю, когда Иной, отдавая Себя, говорил: «Пейте от нее все: сия бо есть кровь Моя Нового Завета»... Далее — последнее испытание: ужас Голгофы и светлое воскресение преображенной личности. У Ницше есть своя Голгофа.

Когда новообращенный говорит, что он нашел в себе себя, Ницше ему отвечает: «Так выдержи себя в Вечности, если ты — ты». Свою Голгофу индивидуализма, — эту гимнастику упражнений духа, — называет он «вечным возвращением».

«Вечное возвращение» — снаружи это детерминистический парадокс. Утверждение бессмертия этой жизни без всякой бутафории «инобытия». Здесь он как бы говорит нам: «Если ты силен духом и выдержишь самого себя, то я тебе открою, что восторг твой с тобой: восторг этой жизни; но только и есть у тебя эта жизнь во веки веков. Ну? Что осталось с твоим восторгом?»

Все повторяется. Сумма всех комбинаций атомов вселенной конечна в бесконечности

времен; и если повторится хотя бы одна комбинация, повторяются и все комбинации. Но спереди и сзади — бесконечность; и бесконечно повторялись все комбинации атомов, слагающих жизнь, и в жизни нас; повторялись и мы. Повторялись и повторимся. Миллиарды веков, отделяющих наше повторение, равны нулю; ибо с угасанием сознания угасает для нас и время. Время измеряем мы в сознании. И бесконечное повторение конечных отрезков времени минус течение времени, когда нас нет, создает для нас бессмертие, но бессмертие этой жизни. Мы должны наполнить каждый миг этой жизни вином счастья, если не хотим мы бессмертного несчастья для себя. Учитель легкости, Заратустра, требует от нас радостного согласия на это: в сущности, он надевает на нас багряницу адского пламени и коварно смеется при этом: это «не пламя, а лепестки красных роз». «Как? — мог бы воскликнуть убийца матери и сестры Александр Карр. — Бесконечное число раз я буду стоять над матерью с топором и потом всю жизнь носить с собой ужас раскаяния? Ты еще требуешь от меня и этот ужас превратить в восторг?» — «Да, — сурово ответит ему Заратустра-Ницше. — Я этого требую: или не вкусишь ты моего здоровья!» Но «иго мое легко есть», мог бы прибавить он, спрятав улыбку. И от всякого, кто ужаснется тяжестью предложенного искуса, Ницше отвернется, превратясь в сухого, безукоризненно вежливого, безукоризненно чисто одетого профессора классической филологии. В цилиндре, с красным сафьяновым портфелем (так он ходил) пройдет мимо, быть может, на лекцию. Вл. Соловьев не узнал в этой маске великого тайновидца жизни: указывая на «Ницше в цилиндре», он обмолвился презрительным: «сверх-филолог», как обмолвливаемся мы в сущности презрительным «только поэт». И проглядываем его сущность. Но если был у нас хотя один момент безумного увлечения Ницше, когда комната шаталась и, отрываясь от «Заратустры», мы восклицали: «Разве это книга?» — как знать, может быть, в этот момент тень Фридриха Ницше склонялась над нами, шепча дорогие, где-то уж прозвучавшие слова: «Видите, это — я. Вскоре не увидите меня. И потом вновь увидите меня, и радости вашей никто не отымет от вас». Наша эпоха его не видит. Наиболее верные отступились от него. Видим Голгофу смерти: на ней — распятого Фридриха Ницше, сумасшедшего экс-профессора. Но наступит день: лопнут мыльные пузыри quasi-преодолений Ницше современными модернистами. Новые люди останутся перед старым буржуазным болотом... Тогда новые люди увязнут в болоте, которое начинает и теперь уже присасываться к ним. Но, быть может, услышат они пение петела: поймут, что предали они вместе с Ницше. В тот час смертельной тоски обернутся к своему учителю. И его с ними не будет.

Но, быть может, услышат они легкое дуновение: «Вновь увидите Меня: и радости вашей никто не отымет от вас». Тогда встанет меж нами Ницше, воскресший: «Был мертв — и вот жив». Далекоему будущему протягивал руки, в далеком будущем он воскреснет. И в далеком будущем к именам великих учителей жизни, созидавших религию жизни, человечество присоединит имя Фридриха Ницше.

В сущности, путь, на который нас призывает Ницше, есть «вечный» путь, который мы позабыли: путь, которым шел Христос, путь, которым и шли и идут «раджьиоги» Индии.

Ницше пришел к «высшему мистическому сознанию», нарисовавшему ему «образ Нового Человека».

В дальнейшем он стал практиком, предложившим в «Заратустре» путь к телесному преображению личности; тут соприкоснулся он и с современной теософией, и с тайной доктриной древности.

«Высшее сознание разовьется сперва, — говорит Анни Безант, — а затем уже сформируются телесные органы, необходимые для его проявления».

Под этими словами подписался бы Ницше.

Имя Достоевского останется на скрижалях российской словесности. Достоевский — большой художник. Велик ли он, покажет будущее. Мы еще близко стоим к нему. Мы не можем ему указать место в российской Словесности. Вчера его закидали бранью. Сегодня имя его окружено согласным хором хвалений. Нельзя не сознаться, что в этом хоре слишком сильны детонирующие голоса. Эти голоса обязывают нас, как истинных почитателей Достоевского, относиться сдержанней ко всем панегирикам, раздающимся в честь русского писателя. Нам хочется предостерегающе заметить, что наряду с талантливыми последователями мы встречаем и жалких выродков, и эти последние с особенным жаром называют Достоевского своим. Что-то есть общее у него с вырождением русской литературы. Как бы культ Достоевского не привел нас в пустоту!

У Достоевского не было крыльев орлиных, а быть может — нетопыриные. Достоевский подобно оводу жалил нас в дни безгрозных томлений мертвой полосы русской жизни. И еще неизвестно, были ли целебны язвы, им нанесенные. Во всяком случае он не более нужен, чем Ибсен и Ницше, очистительной бурей пронесшиеся на Западе. Эта буря и нас задела. После Ницше праздну противопоставлять его пути путь Достоевского. Мещанство, трусливость и нечистота, выразившаяся в тяжести слога. — вот отличительные черты Достоевского по сравнению с Ницше Достоевский слишком «психолог», чтобы не возбуждать брезгливости. Отсюда заключают о глубине Достоевского: он-де брал душу измором. Глубина, построенная на психологии, часто фальшива. Это — ловушка марева, основанная иной раз на размазывании мерзостей; рассеется марево, откроется унылая плоскость духа там, где зияла глубина.

Неимоверная сложность Достоевского, несказанная глубина его образов — наполовину поддельная бездна, нарисованная иной раз прямо на плоскости. Туман неясности создавался на почве путаницы методов отношения к действительности. Этот туман значительно углублял природную глубину таланта Достоевского. Для того чтобы соединить ницшеанский бунт во имя долга с карамазовским бытием — соединить в формах православия и официальной народности, — чтобы решиться на такое безвкусие, воистину надо быть великим путаником. То, что напутал он, окончательно запугали его талантливые последователи (Мережковский, Розанов). Над некоторыми их положениями сам черт голову сломит, а не придет ни к какому результату. И вот нам говорят, что наступил конец русской литературы, вместо того чтобы сказать откровенно: Достоевский привел в болото, надо искать иных путей.

Был силен Достоевский. Он вынес до конца бремя собственного безвкусия. Иные из его последователей наложили запрет на русскую литературу, другие изнемогли, обессилели в праздных корчах. До сих пор поклонники Достоевского вследствие непонимания основных черт его творчества должны были молча нести бремя его безвкусия, делать вид, что и нет ничего обременительного. Это умолчание продолжалось и тогда, когда имя Достоевского заблестало ярким солнцем. Тогда получилась картина с царским платьем, которого никто не видел, но должен был хвалить, чтобы не уподобиться дураку.

Конец русской литературы, провозглашенный Д. С. Мережковским, — естественное следствие нежелания видеть Достоевского в истинном свете. Пора сказать, что им не исчерпываются судьбы российской словесности.

Достоевский был политиканствующим мистиком. Ужасное соединение! Религия совместима с общественностью в свободном акте синтеза. Тогда религия совпадает с общественностью. Такого совпадения не могло быть в душе у Достоевского, глубоко не музыкальной. Вот почему отрицание общественности вылилось у него в самый принцип общественности. Хулиганство и черносотенность окружили имя его ореолом мрачным и жестким («жестокий

талант»!). Вот почему религиозная тайна души его осквернена политиканством.

У Достоевского не было слуха. Вечно он детонировал в самом главном. В самом главном у него одни надрывы. Все положительное — в обещании. Будь он в царстве детей, он развратил бы их (см. «Сон смешного человека»). Напрасно подходят к нему с формулами самой сложной гармонии, чтобы прилично объяснить его крикливый, болезненный голос. Нет мужества признать, что он всю жизнь брал фальшивые ноты. Искусство есть гармония, и в особенности музыка, которая есть совершеннейшее искусство, благородное.

Преодоление безвкусицы Достоевского возможно двумя путями. Девизы этих путей: 1) вперед к Ницше, 2) назад к Гоголю.

К Гоголю и Пушкину — этим первоисточкам русской литературы — должны мы вернуться, чтобы спасти словесность от семян тления и смерти, заложенных в нее инквизиторской рукой Достоевского. Или же на нас лежит обязанность очистить музыкой, вольной и плавной, авгиевы конюшни психологии, оставленной нам в наследство покойным писателем.

Пушкин и Гоголь ходили походкой задумчивой и в зеленых, тихих кущах, и на каменных стогах Петрограда.

Достоевский семенил дробной походкой петербургского обывателя. И российская словесность засемила вслед за ним.

Таково обаяние этого таланта. Такой непоправимый ущерб, нанесенный им отечественному искусству. 2

В душе своей носил Достоевский образ светлой жизни, но пути, ведущие в блаженные места, были неведомы ему. Взоры его были устремлены туда, где ясные лики детей-ангелов являли новый град русский. А вокруг него было хмуро и скучно: в тумане мерзлой осени усмехались огоньки кабачков, да шныряли подозрительные мещане — не то жулики, не то сыщики. На светлый образ будущей жизни легла черная тень жизни развратной, и от этого ангельские лики детей усмехались улыбкою сфинкса (см. «Сон Свидригайлова»).

Равнинную ясность будущего непроизвольно смешивал Достоевский с предстоящей сиротливой равниной русской. Герои его хотели купаться в голубом горном воздухе, но купались... разве только в голубоватом снегу, когда удалая тройка опрокидывала в сугроб кутящих удальцов (Рогожина или Митеньку) — широких натур — ух, каких широких!

Горная ясность требует восхождений, а высоты, величия, горного подъема не было у Достоевского. Подобен он человеку веселому, увеселенному градом счастья, который желает изобразить блаженство тех мест, но жесты которого не повинуются законам грации — потому что тело не приобрело гибкости, необходимой для горных подъемов. Видя такую расшатанность счастливого человека, мы опасаемся, как бы слова, поражающие наш слух веселием вечным, не были внушены веселием запойным. Небесное веселие требует утонченности; оно чуждается нервного дрыганья жестов, издерганных порывов: неустойчивая тонкость горше грубости. Устойчивость создается благородством. Благородство обитает в горах: к нему нужно суметь взобраться. Оно выводит людей, опьяненных веселием вечным, из кабачков и притонов, оно заставляет их стыдливо прятать пьянство души под маской сурового долга. Оно влечет в горы сражаться с туманом и пропастями. И только там, где вечное небо, только там гармонична вольная пляска, веселие вечное, оттуда нисходят к нам люди с очищенной лаской. Ледниковое золото зорь сжигает мерзость ласки, и жизнь наша, вознесенная долгом, ласково улыбается. Чтобы земля стала небом, нужно найти небо; а для этого стоит забыть о земле. Только то мы умеем ценить, к чему возвращаемся из долгой разлуки. Воистину не любят, не знают, не ценят землю призывающие нас к земле, если они не уходили от нее. Нам говорят, что там, под землей, то же небо и что, идя обратным путем, я приду к новому небу. Все это так, если бы не нутряной огонь, опаляющий в центре земли все

живое. Нельзя спорить против того, что вообще существуют пути, противоположные небесным, — вопрос: для людей ли предназначены эти пути.

Как будто на практике забывал все это Достоевский, хотя в теории не мог он не знать. Не в теории дело. Кой-что и поглубже знал Достоевский в теории. Не было у него телесных знаков своего духовного видения. Слишком отвлеченно принимал Достоевский свои прозрения, и потому телесная действительность не была приведена в соприкосновение у него с духом. Отсюда неоткуда было ждать его героям телесного преображения. Видения их вспыхивали в корчах и судорогах душевных болезней. Бытие влекло их в хаос безумия, а долг не мог умалить жгучести их страданий, ибо долга и не было у них. Долг — свое первородство — продал Достоевский Западу за чечевичную похлебку психологии.

В самом деле: нужна решимость, чтобы, вооружившись долгом, медленным восхождением подойти вплотную к восхищающему видению. Легче пьяной ватагой повалить из кабачка на спасение человечества. А герои Достоевского часто так именно и поступали, вместо дома Божия попадали в дом... публичный.

Есть сходство унылой шири беспредметных степей с ширью небесной высоты, раскинутой над нами. Между этими раздольями лежит горная страна долга и восхождений, часто невидимая для взора современного обывателя, и уж конечно не видная обитателям грядущего ясного града. Пусть же равнина изморщится горбами, и туманы лягут между морщинами смущать нас трудностью пути и всякими страхами. Только тогда, когда мы встанем на вершинах, узнаем, что и горы — обман, и восхождение — призрак, но обман, но призрак необходимый — создание нашей воли, чтобы могли мы вырастить наше благородство, чтобы преодолением препятствий, хотя бы и призрачных, научиться жестам плавного веселья.

В лучших русских людях заложена пророческая способность видеть лучшее будущее рода человеческого. Но в мечтах русские люди забывают о позоре настоящего и, подражая образам грядущего своими неумелыми манипуляциями, напоминают обитателей сумасшедшего дома.

Благородство долга, кующее путь восхождения, есть удел Запада. За этой работой часто забывается цель восхождения, но горные уступы становятся удобными для ночи.

Вот почему мы обязаны (хотя бы на время) забыть волнующего нас, но бесплотного Достоевского, чтобы с благодарностью принять путь, указанный Ибсеном. 3

Глубокие натуры Достоевский и Ибсен. Кроме того: Достоевский — натура широкая, а Ибсен — высокая.

Ибсена роднит с Достоевским то, что оба — о мировом будущем; один многое видит, но пути не имеет, а потому пьяно шатается без определенного пути, для вида, стыдливости ради, прикрываясь старыми догматами; другой хотя и менее видит, но зато вернее идет, смотря себе под ноги, определяя путь не столько по картинам будущего, сколько по провалам и отвесам, обрамляющим настоящее.

Достоевский — мечтатель-провидец. Ибсен — искусный инженер и механик; по мере возможности он приводит в исполнение хотя бы часть гениального, но пока беспочвенного плана Достоевского. Ибсен впервые намечает в душе низины и горы и тем дает воздушную перспективу безвоздушным широким плоскостям Достоевского.

Ибсен организует хаос души. Вот почему он дает рельеф и через рельеф он дает пространство, регулируя хаос. Люди, доселе мечтавшие о высоте и никогда не восходившие к солнцу, а разве катавшиеся на тройках вдоль равнин, вдруг начинают деловито строить высокие башни и молча всходить на них. Ибсен, как горный инженер, не упрощает и суживает

окружающее, приводя его к определенному, данному построению. Вот почему он ограниченнее Достоевского. Но, быть может, он — менее выскочка, более культурный человек.

Следует помнить, что он кажется ограниченным публике, изловчившейся в различных психологических фокусах, которыми ее угощают различные писатели вроде талантливого Пшибышевского. Часто под тонкостью психологии разумеют тоже ловкое шулерство и передергиванье карт. Боргманы, Сольнессы, Рубеки еще слишком прямолинейны, тяжелы сравнительно с ловкачами из романов Пшибышевского. Но зато герои Ибсена — воистину герои.

Измерение талантов Достоевского и Ибсена возможно при помощи разных масштабов. В то время как глубина Достоевского измеряется степенью широты (всечеловек), глубина Ибсена определима высотой (всходил на башню). Высота и широта, пока они не объединены чем-то высшим и безусловным (Божьим градом), вступают во временное столкновение. Вот почему Ибсен благороднее, но уже Достоевского; вот почему Достоевский неизменно шире Ибсена, — неизменно шире и низменней. Ибсен — аристократ. Достоевский — мещанин. Герои других современных авторов часто скользят по паркету гостиных или шатаются к любовницам — скользят и шатаются в ширину, герои Ибсена — поднимаются. Вот откуда их тяжеловесность. Но тяжесть — признак потенциальной энергии. Герои Ибсена сильны тайной силой; их мешковатость пленяет нас, ибо они в нужный момент не покинут дела, не предадут, являя по мере сил свой подвиг горного благородства.

Они всегда на местах и потому готовы ответственность за себя. Ответственность делает их облеченными властью. Они подобны администраторам и потому сдержанны, скупы на слова и жесты, в противоположность трактирным болтунам Достоевского с незастегнутой, замаранной душой.

Легко критиковать молчание администратора в тот момент, когда от его решения зависит спасение или гибель родины. Мечты, хотя бы и обольстительные, не для него, и он в силу занимаемого поста обречен казаться ограниченной, нежели есть на самом деле. Трудность и сравнительная немота ибсеновских героев — от их ответственности, вокруг них всегда напряженность чистого трагизма. Они гибнут на своих постах; герои Достоевского всегда залиты потоками слов, иногда жалобных; всегда они плачут о собственной гибели.

Следует помнить, что энергия, способная набросать каменные глыбы гранита, предполагает цель этой гигантской работы, хотя бы раз ясно сознанной. И если герои Ибсена тянутся к небу, они видели его, хотя бы потом и забыли, каково оно. Но кто видел небо, тот и град Божий увидит. Ибсен не рисует пред нами картины блаженства; внимание его направлено на то, чтобы здесь сейчас нога не скользнула в пропасть. Опасность минуты закрывает солнце туманом, вырастает трудность подвига.

Творчество Ибсена — горный подъем, занавешенный туманом. В ледниках свистит буря, а в пролетах туч видны залитые дождем, покинутые низины, убогие. Герои Ибсена всегда уходят в горы. Это значит — они стремятся к солнцу. Герои Достоевского говорят о солнечном городе так, как будто побывали в нем, и при этом не выходят из комнат. Герои Ибсена твердо гибнут в горах, не разболтав того, о чем иные кричат в дрянненьких трактирах. Счастье волнует их сердца, но, взволнованные, они не забывают о трудностях подвига; они знают, что экстаз не зальет своим пламенем горные пути благородных восхождений.

Герои Ибсена не воспламенены мистикой апокалипсиса. Быть может, они — целомудренней сохранили огонь свой для высот, для себя, для потомства, быть может, они уже пропылали и теперь среди гор улыбаются детским экстазам прошлого, отошедшим вдаль. Мы не видим дна их души, тогда как герои Достоевского всегда на дне. Достоевский религиозен; но огонь его религии не идет далее словесных живописаний переживаемого. Эти живописания ловко

укрыты ризой христианства. Ловкость, с которой пригонял Достоевский свой анархизм к христианству, создает почву для всевозможных упреков его в мистификации, бессознательных подлогах.

Герои Ибсена целомудренней на слова. Но мы не имеем права сказать, будто апокалипсическая истерика Достоевского им совершенно чужда только потому, что эти последние выбалтывают свою душу в грязненьких трактирах. Мрачны герои Ибсена, но ведь ликование Достоевского оканчивается часто истерикой и эпилепсией. Я не знаю, что ужаснее — холодная готовность умереть, борясь с роком, или мистика бесноватых Карамазовых. Можно установить соотношение между апокалипсисом и трагедией, но не эпилепсией. От всех этих клинических форм мистицизма подымается дурной запах мистификации.

Герои Ибсена тяжелы. Слова их косноязычны. Всегда они говорят о внешних предметах и отношениях. А когда придают этим отношениям символический смысл, это выходит так прямо, так явно. Нигде не порвется у Ибсена внешний мир, но отчего так сильны эти явные, почти воплощенные символы? Почему мы дрожим, когда Боркман берет палку и идет бороться с жизнью? И, наоборот, — не потрясают у Достоевского страшные слова Кириллова: «Бывают ли у вас, Шатов, минуты вечной гармонии?»

У Ибсена колокольня остается всегда колокольней, берется ли она прямо или как символ. Рамки действительности не раздвигаются внешним образом для него. Но прислушайтесь — сколько музыки в простых холодных словах. Пока в душах героев Ибсена происходит преобразующая борьба, — в душах, о которых мы ничего не ведаем, они пользуются старыми испытанными средствами жизненного строительства, влагая в них новый трепет возрастающей тайны. В словах и чаяниях герои Ибсена консервативнее, сравнительно с героями Достоевского и мистиками наших дней. Но в делах они — новаторы. Вот почему они скорее теурги, нежели все мы, чающие Града Нового. Ответственность поста делает их безгласными в том, в чем болтливы мы, влачащие за собой тяжелое наследство Достоевского. Но за ними пойдут толпы. Карамазовы, Версиловы знают, что за ними никто не пойдет; это делает их безответственными. Вот почему они умиляются беспочвенности собственных прозрений и плодят невоплотимые тайны на мучение и скорбь честным людям.

Творчество Ибсена не только призыв к ледникам или изображение падений в пропасть, но и наука о горном пути: инженерное искусство строить мосты и взрывать граниты. Пусть забыта цель восхождения. Когда будут изучены средства, цель откроется и разорвется туман блужданий. Уже золотые мечи разрубали туманы, когда Ницше бросался в горы по хорошо проложенным путям ибсеновских героев. Тут мы узнали, какое ослепительное богатство сияет за горным туманом, и ничто не удержит нас больше в низине. Мы знаем: свет есть. С нас достаточно этого знания. Мы можем пока обойтись без широковещательных апокалипсических экстазов, если они преподаются в кабачках или при звуках охрипшей шарманки. Благородное одиночество дает отдых душе, вырванной из тисков кабацкой мистики.

Голос Заратустры зовет теперь нас туда, на могилы Рубека и Бранда, этих суровых борцов освобождения. Много мы слышали обещаний в кабачках, где мистики братались с полицейскими, где участок не раз выдавали за вечность хотя бы в образе «банки с пауками».

Не пора ли нам проститься с такой широтой, подобраться, сузиться и идти по горному пути, где стоит одинокий образ Генрика Ибсена?

СВЯЩЕННЫЕ ЦВЕТА



«Бог есть свет и нет в Нем никакой тьмы». Свет отличается от цвета полнотою заключенных в него цветов. Цвет есть свет, в том или другом отношении ограниченный тьмою. Отсюда феноменальность цвета. Бог является нам: 1) как существо безусловное, 2) как существо бесконечное.

Безусловное над светом. Бесконечное может быть символизировано бесконечностью цветов, заключающихся в луче белого света. Вот почему «Бог есть свет и нет в Нем никакой тьмы». «Увидел я, — говорит пророк Даниил, — что поставлены были престолы и воссел Ветхий днями; одеяние на нем было как снег»... Мы существа, созданные по образу и подобию Бога, в глубочайшем начале нашего бытия обращены к свету. Вот почему окончательная противоположность божественности открывается нам условно ограничением цвета до полного его отсутствия. Если белый цвет — символ воплощенной полноты бытия, черный — символ небытия, хаоса: «Посему они (нечестивые) поражены были слепотою... когда, будучи объаты густою тьмою, искали каждый выхода»... Черный цвет феноменально определяет зло как начало, нарушающее полноту бытия, придающее ему призрачность. Воплощение небытия в бытие, придающее последнему призрачность, символизирует серый цвет. И поскольку серый цвет создается отношением черного к белому, постольку возможное для нас определение зла заключается в относительной срединности, двусмысленности. Определением черта, как юркого серого проходимца с насморком и с хвостом, как у датской собаки, Мережковский заложил прочный фундамент для теософии цветов, имеющей будущее. К сожалению, сам он, открыв дверь к дальнейшим выводам, даже не заглянул в нее.

Исходя из характера серого цвета, мы постигаем реальное действие зла. Это действие заключается в возведении к сущности отношения без относящихся. Такое отношение — нуль, машина, созданная из вихрей пыли и пепла, крутящаяся неизвестно зачем и почему. Логика этой срединности такова: положим, существует нечто безотносительное; тогда проявление безотносительного совершается особого рода измерением; назовем это измерение глубинным, а противоположное ему плоскостным. Когда для измерения предметов мы восстанавливаем три координатных оси, то от нас зависит одну из трех осей назвать измерением глубины, а оси, лежащие в плоскости перпендикулярной, суть плоскостные измерения ширины и длины. Можно обратно: измерение глубины назвать измерением ширины. От нас зависит выбор координатных осей. Если безотносительное глубоко сравнительно с относительным, то выбор глубины и плоскости с нашей стороны всегда относителен. Мы уподобляемся точке пересечения координатных осей. Мы — начало координат. Вот почему отсчет с нашей стороны по линиям глубины, ширины и длины произволен. Такая логика расплющивает всякую глубину. Все срывает и уносит... но никуда не уносит, совсем как кантовский ноумен, ограничивающий призрачную действительность, но и сам не-сущий. Мир является ненужной картиной, где все бегут с искаженными, позеленевшими лицами, занавешенные дымом фабричных труб, — бегут, в ненужном порыве вскакивают на конки — ну совсем как в городах. Казалось бы, единственное бегство — в себя. Но «я» — это единственное спасение — оказывается только черной пропастью, куда вторично врываются пыльные вихри, слагаясь в безобразные, всем нам известные картины. И вот чувствуешь, как вечно проваливаешься — со всеми призраками, призрак со всеми нулями нуль. Но и не проваливаешься, потому что некуда провалиться, когда все равномерно летят, уменьшаясь равномерно. Так что мир приближается к нулю, и уже нуль, — а конки плетутся; за ним бегут эти повитые бледностью нули в шляпах и картузах. Хочется крикнуть: «Очнитесь!.. Что за нескладица?», но криком собираешь толпу зевак, а может быть и городского. Нелепость растет, мстя за попытку проснуться. Вспоминаешь Ницше: «Пустыня растет: горе тому, в ком таятся пустыни» — и что-то омерзительное охватывает сердце. Это и есть черт — серая пыль, оседающая на всем.

Только тогда всколыхнется серое марево, гасящее свет, когда из души вырвется крик отчаяния. Он разорвет фантазмагорию. «И заревет на него в тот день как бы рев разъяренного моря и взглянет он на землю и вот — тьма, горе и свет померк в облаках»

(Исайя). В этом состоит обман неожиданности; он обнаруживает как бы бездну у ног. Кто скажет, что это действительная бездна, тот отношение примет за сущность. Современные любители созерцания в искусстве всяких бездн — почти все они находятся на этой стадии. Следует помнить, что здесь еще нет никакой бездны. Это — оптический обман. Туча пыли загасила в руках светильник, занавесив непроницаемой стеной вечный свет. Это — черная стена пыли, которая в первый момент кажется пропастью, подобно тому как неосвещенный чулан может казаться бездонно-черной вселенной, когда мрак, не позволяющий разглядеть его пределы, слепит глаза. Не следует бояться бунтующего хаоса. Следует помнить, что он — завеса, искус, который нужно преодолеть. Нужно вступить во мрак, чтобы выйти из него.

Первое сияние, разрезающее мрак, окрашено желто-бурым зловещим налетом пыли. Этот зловещий отблеск хорошо знаком всем пробуждающимся, находящимся между сном и действительностью. Горе тому, кто не рассеет этот зловещий отблеск преодолением хаоса. Он падет, раздавленный призраком. И Лермонтов, не сумевший разобраться в прирезившемся ему пути, всегда обрывал свои глубокие прозрения.

Хранится пламень неземной

Со дней младенчества во мне.

Но велено ему судьбой,

Как жил, погибнуть в тишине.

Ужас невоплощенных прозрений висел над ним, как занесенная секира палача:

Гляжу на будущность с боязнью,

Гляжу на прошлое с тоской

И, как преступник перед казнью,

Ищу кругом души родной.

И закат, в котором сам же Лермонтов видел священную улыбку, блещет, как жгучее пламя:

Закат горит огнистой полосой;

Любуюсь им безмолвно под окном.

Быть может, завтра он заблещет надо мной

Безжизненным, холодным мертвецом.

И Лермонтов был обречен на полное непонимание сущности угнетавшего его настроения, которое могло казаться (о, ужас!) позой, благодушным пессимизмом, мировой скорбью,

«поэтической» грустью, тогда как на всем этом лежит отпечаток священной пророческой тоски.

Но такова участь «впервые открывающих глаза». Они равно далеки и от сна, и от победы.

Слеза по щеке огневая катится,

Она не от сердца идет.

Что в сердце обманутом жизнью хранится,

То в нем навсегда и умрет,

потому что

Не встретит ответа

Средь шума мирского

Из пламя и света

Рожденное слово.

В судьбах отдельных выдающихся личностей, как в камер-обскуре, отражаются судьбы целых эпох, наконец, судьбы всемирно-исторические. Отдельные лица все чаще становятся актерами, разыгрывающими наши будущие трагедии, — сначала актерами, а потом, может быть, и деятелями событий. Надетая маска прирастает к лицу. Такие лица часто оказываются точками приложения и пересечения всемирно-исторических сил. Это — окна, через которые дует на нас ветер будущего.

Таким лицом был Лермонтов. В его судьбе узнаешь всем нам грозящие судьбы. Секира, занесенная над ним, грозит всем нам.

Что судьбы вам дряхлеющего мира?

Над вашей головой колеблется секира.

Ну что ж? Из вас один ее увижу я.

Ужас перед дряхлеющим миром, над которым занесена секира, напоминает слова о днях, в которых будет «такая скорбь, какой не было от начала творения» — о последних днях. Еще ступенью дальше, и образ грядущего Мстителя должен встать перед Лермонтовым. И он встает:

Настанет год, России черный год,

Когда чума от смрадных мертвых тел

Начнет бродить среди печальных сел...

И зарево окрасит волны рек...

В тот день явится мощный человек...

И будет все ужасно, мрачно в нем.

Тут он перекликается с современными поэтами и писателями:

Конец уже близок, неожиданное сбудется скоро.

Вл. Соловьев

Мне чудится — беда великая близка!

Но близости ее никто еще не слышит...

Голенищев-Кутузов

«„Грязненькие“ трактиры... встречаются во всех романах Достоевского. В них-то и происходят самые важные, отвлеченные и страшные разговоры главных героев его о последних судьбах русской и всемирной истории. И... чувствуешь, что именно пошлость этой... лакейской „смердяковской“ обстановки... придает беседам этим их особенный, современный, русский... грозовой и зловещий — как небо перед ударом грома... апокалипсический отблеск» (Мережковский).

Луч вечного света придает здесь, безобидной на взгляд, серединной серости этот ужасный, истинный для нее оттенок. Преодолевая эту стадию, мы приближаемся к другому испытанию — внезапно все окрашивается огненным блеском красного зарева. В физике известно свойство белого луча окрашиваться красным цветом при прохождении сквозь запыленную, непрозрачную среду определенной толщины и плотности. И так, впечатление красного создается отношением белого светоча к серой среде. Относительность, призрачность красного цвета — своего рода теософское открытие. Здесь враг открывается в последней своей нам доступной сущности — в пламенно-красном зареве адского огня. Следует помнить, что это — последний предел относительности — призрак призрака, способный, однако, оказаться реальнее реального, приняв очертания змия: «Вот большой красный дракон с семью головами и десятью рогами, и на головах его семь диадим; хвост его увлек с неба третью часть звезд» (Откровение).

Это — Марево; это горят остатки пыли, насевшей на человеке; это — в глазах у нас.

«Являлись им, — говорится в Премудрости Соломона, — только сами собою горящие костры, полные ужаса, и они, страшась невидимого призрака, представляли себе действительность еще худшей».

Любовь на этой стадии окрашена огненным цветом всепожирающей страсти; она полна темных чар и злого, земного огня.

Одинокий к тебе прихожу,

Околдован огнями любви.

Ты гадаешь — меня не зови:

Я и сам уж давно ворожу.

Ворожкой полоненные дни

Я лелею года — не зови.

Только скоро ль погаснут огни

Заколдованной, темной любви.

Блок

Такая любовь способна явить образ той, о которой сказано в Откровении: «И я увидел жену, сидящую на багряном звере... И на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям».

Здесь нельзя оставаться. Здесь сгоришь. Нужно идти вперед. Ведь и слова апостола Петра достаточно ясно говорят, что это — искус: «Возлюбленные! Огненного искушения, для испытания вам посылаемого, не чуждайтесь, как приключения для вас странного; но, как вы участвуете в Христовых страданиях, радуйтесь». «Если будут грехи ваши как багряное, как снег убелю, — говорит пророк Исайя, — если будут красны, как пурпур, как волну убелю». «Но в этом огне, в этом пожаре, от которого мир должен загореться и сгореть, остается свежесть галилейских лилий неувядаемой. Какая тайна в благоухании этих белых лилий, в благоухании белой, как лилия, воскресшей Плоти» (Мережковский). От нашей воли зависит собственной кровью погасить пожар, превратить его в багряницу страдания. А то мы сгорим, и ветер помчит серый пепел и будет лепить из них призраков. Молитва до кровавого пота поддержит нас в часы горений, разрушит чары красных ужасов. «Лучше мне умереть, нежели оставить молитву», — говорит пророк Даниил. Только молитвой Даниил угашал жгучесть «пещи огненной».

«И показал он мне Иисуса, великого иерея, — говорит Захария, — и сатану, стоящего по правую руку его, чтобы противодействовать... И сказал Господь сатане: Господь да запретит тебе, сатана, да запретит тебе Господь, избравший Иерусалим. Не головня ли Он, исторгнутая от огня». Здесь Спаситель назван «головней, исторгнутой из огня». Нужно было воплотиться Христу в средоточие борьбы и ужаса, сойти во ад, в красное, чтобы, преодолев борьбу, оставить путь для всех свободным. Он победил. Искушение всплыло на поверхность, как огненная река, которая, по словам Даниила, «выходила и проходила перед ним».

В красном цвете сосредоточены ужас огня и тернии страданий. Понятна теософская двойственность красного. Не в силу ли предшествующей страданию стадии горения Сатаниил у богомилов — старший брат Христа? Не потому ли у манихеев два Бога Творца: добрый и злой. Все это не заполнит бездны между добром и злом... Христос останется противопоставленным сатане, как в видении пророка Захарии.

Кровь недаром обагрила Его. В багряницу недаром облекли Его... Сия чаша есть новый завет в Его крови, которую Он за нас пролил. Недаром ужасался и тосковал Он, обращая горестный взор свой на дремлющих учеников: «Душа моя скорбит смертельно»... И пот Его, как кровь, орошал землю. «И одели Его в багряницу и, сплетши терновый венец, возложили на Него»... «Был час третий, и распяли его»... «В шестом же часу настала тьма»... «В девятом часу возопил Иисус громким голосом: „Элои, элои! Ламма Савахфани!“» (от Марка). Крест, воздвигнутый на Голгофе, навсегда разделяет ужас от грядущей радости второго пришествия, когда Он придет с небесными воинствами, облеченными в висон белый.

Крест, воздвигнутый на Голгофе, весь покрытый каплями крови, и венец ароматных,

нетленных и белых мистических роз! Первые века христианства обагрены кровью. Вершины христианства белы как снег. Историческая эволюция церкви есть процесс «убеления риз кровью Агнца». Для нашей церкви, еще не победившей, но уже предвкушающей сладость победы, характерны все оттенки зарево́й розовой мечтательности. Розовый цвет соединяет красный с белым. Если теософское определение красного цвета как относительности борьбы между Богом и дьяволом сопоставить с розовым, в котором уже явно выражено преобладание белого светоча человекобожества, то следующая стадия душевного переживания окрашена в розовый цвет.

Приближаясь к безусловному, познаем идеи. Познание идеи животворит. В искусстве идеи — источник наслаждения. Когда они превращаются в знамена, влекущие к целям, искусство соприкасается с религией. Тогда идеи вдвойне животворны. Восхождение к высшим сферам бытия требует внутреннего знания путей. Наш верный проводник — молитва. Она проясняет тусклое стекло, через которое мы видим. Ослепительный блеск идеального после пролитых слез. Молитва — условие, переплавляющее скорбь в радость. Восторг есть радость об идеях. Молитва беспрепятственно проводит в душу идеи.

В молитве вершины искусства соединяются с мистикой. Соединение мистики с искусством есть теургия.

Теургия преобразует отношение к идеям. Идеи — проявление божественных начал. В религии Зороастра идеи отождествлены с девятью ангельскими началами. В христианстве девять ангельских чинов. В искусстве идея пассивна. В религии она влияет. Созерцание идеи в искусстве освобождает от страдания. Теургическое созидание приобщает любви. Мы начинаем любить явление, видя его идею. Мы начинаем любить мир идеальной любовью. Чувства, по Шопенгауэру, суть деятельности воли. Любовь — глубочайшее чувство: глубочайшая деятельность воли. «Если я роздал все имение мое и отдал тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы». Вот что сказал Павел. Разнообразны явления любви. Часто зерно любви затуманено. Часто потерян для нас ее истинный корень.

Если деятельность любви должна быть организована рассудком, то вопрос о степени влияния рассудка на чувство переносит определение любви в область философии. Но гармония между рассудком и чувством не достигается компромиссами между тем и другим. Непосредственное влияние чувства на рассудок, по Канту, является источником заблуждений. Преодоление рассудка и чувства объединением их неизменно расширяет формы познания до самых общих. Мудрость — наиболее широкая ступень познания. Символизм — область ее применения. Всякая любовь отсюда — преобразовательна, символична. Символическая любовь переносит в Вечность точку ее приложения. Воплощение вечности есть теургия. Любовь теургична по существу. Следовательно, в ней мистика. Организация любви религиозна.

Если же истинная любовь заключается в неорганизованном чувстве, новый ряд вопросов имеет место: каково отношение любви к нравственности, к праву, к закону? Некоторые социологи говорят, что нравственность есть оценка интересов. Право, по Соловьеву, есть исторически подвижное определение принудительного равновесия двух нравственных интересов — личной свободы и общего блага. Право сводится к нравственности. Закон же — эта обязательная организация права — подчинен благодати. Благодать — проявление божественной любви. Любовь, отблеск сущности, будучи вне права, нравственности, закона, не должна упразднять ни того, ни другого, ни третьего. Ее существенными признаками для этого должны быть всеобщность и постоянство — Вечность. В теургии воплощение Вечности. Поэтому непосредственное чувство любви должно заключать в себе нечто религиозное. Она идеальна. Идеи могут быть родовые и видовые. Идеи мира и человечества наиболее всеобщие. В видимом мире человек образует высшую ступень объективации из доступных нашему наблюдению. В нем сущность мирового процесса. Идеи мира и человечества условно

совпадают для нас. Идею мира можно назвать душой мира. Душа мира, София по Соловьеву, есть совершенное человечество, вечно заключающееся в божественном существе Христа. Тут мистическая сущность церкви совмещена с образом вечной женственности, невесты Агнца. Тут Альфа и Омега истинной любви. Отношение Христа к церкви — жениха к невесте — бездонно-мировой символ. Всякую окончательную любовь этот символ высвечивает. Всякая любовь есть символ этого символа. Всякий символ в последней широте явит образ Жениха и Невесты. Звук трубы призывно раздастся из «Нового Иерусалима». Вершины всякого символа — о последнем, о конце всего. Окончательная сущность последнего символа откроется там, где будет «новая земля и новое небо»... Откровение Иоанна оканчивается голосом невесты: «Прииди». Вершины всех форм любви, сближенные общим символом, готовят нас к Вечности. То, что начнется здесь, окончится там.

Отблеск религиозной любви падает на брак. В браке, по словам Соловьева, мы имеем образ, освященный словом Божиим, обозначающий союз Христа с Церковью. «Главное значение в браке, — говорит Соловьев, — принадлежит пафосу любви. Свое природное дополнение — женщину человек видит здесь не так, как она является внешнему наблюдению, а прозревает в ее идею, в то, чем она первоначально назначена быть, чем ее от века видел Бог и чем она должна окончательно стать... Она утверждает себя, как самоцель... как существо, способное к „обожанию“» («Оправдание добра»). Пока брак не достиг совершенства, преемственность поколений должна выполнить эту задачу.

«Жажда в созидаемом, стрела и стремление к сверхчеловеку; говори, брат мой, таково ли твое стремление к браку» (Ницше).

Постепенное осуществление брака есть задача всемирно-историческая. Его смысл только мистический. Всякое иное отношение к браку формально. Такое отношение есть источник неосуществившихся надежд.

«Пусть я кого-нибудь люблю, любовь не красит жизнь мою», — говорит Лермонтов. Но здесь наибольшее приближение к сущности. Разочарованность или даже пресыщенность любви есть источник вечного искания. Вечная любовь — вот заря во всю долгую ночь.

Ничто не сблизит больше нас.

Ничто мне не отдаст покой.

И сердце шепчет мне подчас:

Я не могу любить другой.

Лермонтов

Без мученического венца не засияет вечная звездность любви. Только тогда, когда острые шипы разорвут страдающее чело и сброшенный венец пунцовых звезд озарит небо розами, — разбитый о плотину поток оргазма повысится, мерцая звездным. Память освободит дорогой образ от черт случайного, конечного, углубит его до символа, а душа скажет:

— Я не могу любить другой.

«Нет, не тебя так пылко я люблю», — говорит Лермонтов. Но кого же, кого?

Люблю мечты моей созданье

С глазами, полными лазурного огня.

Вот кого любит Лермонтов.

Если бы Лермонтов до конца сознал взаимодействие между реальным созданием мечты «с глазами, полными лазурного огня» и его символом, которым становится любимое существо, он сумел бы перейти черту, отделяющую земную любовь от вечной.

Брак и романтическая любовь только тогда принимают надлежащий оттенок, когда являются символами иных, еще не достигнутых, сверхчеловеческих отношений.

«Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами». Так говорит в «Песни Песней» Жених Церкви, Невесте своей.

«Что яблонь между лесными деревьями, то возлюбленный мой между юношами» — так отвечает Невеста-Церковь Жениху.

Рассеяны нам угрожавшие искусства, и ласковая заря брезжит розовыми янтарями. И вот ищешь улыбку бледно-матовых жемчугов, зоревых. Утренние звезды так и блещут, впиваясь в кусок зоревоего перламутра, — вечные бриллианты небес. Терновый венец весь в крови брошен к ногам. Где-то внизу, вдали, клубясь, догорает «злое пламя земного огня», как говорит Соловьев, догорает, свиваясь в багровые кольца: это красный дракон, побежденный, уползает в безвременье; а еще ниже, где-то в туманных пропастях, глухое рокотанье отступившего хаоса. Пока еще нет полной победы, неожиданный смерч пыли, поднявшись из бездн, еще может замутить свет; тогда всемирный огонь опять подожжет пространства; опять оборвется голос невесты — и опять, и опять понесется в бунтующем хаосе образ великой блудницы на багряном звере. Тернии еще вопьются в чело.

Но вид отхлынувших бурь и зоревая ласка кротко успокаивают бедное сердце.

Образ мистической церкви на границах времен и пространств. Тают пространства. Начало времен сливается с концом. Образуется круг времени — «кольцо колец — кольцо возврата». Оттуда брызжет солнечность. Вот Она явит образ свой; но подымается голос из безвременья: «Ей, гряди скоро».

Христос — воплощенная Вечность — наш полно временный день. Приканчивается символизм, начинается воплощение. Мы должны воплощать Христа, как и Христос воплотился. Второй реальностью реальна наша любовь ко Христу. «Истинно, истинно говорю вам: Я семь хлеб Жизни... Ядущий Мою Плоть и пьющий Мою Кровь во Мне пребывает и Я в нем». Это и есть воплощение, теургия, так что мы, дети, имеем надежду стать такими, как Он. И как в преображении любовью постигаем Его, так во всякую преображенную любовь воплощается Он. Ницшевский «день великого полудня», в который явится сверхчеловек, был и опять будет, вторично возвратится: «Вскоре вы не увидите Меня и опять вскоре увидите Меня... И радости вашей никто не отнимет у вас; и в тот день вы не спросите Меня ни о чем... Сие сказал Я вам, чтобы вы имели во Мне мир. В мире будете иметь скорбь, но мужайтесь: Я победил» (Иоанн). «Я вам сказываю, братие: время уже коротко, так что имеющие жен должны быть как неимеющие, и плачущие — как неплачущие... Ибо проходит образ мира сего» (Павел).

Пройти сквозь формы «мира сего», уйти туда, где все безумны во Христе, — вот наш путь. «Душа проснулась, это неспроста», — говори! Метерлинк. Мы на перевале и еще не знаем, куда можно прийти. Конец формам восприятия ведет к иным формам. Мир сей возникает в формах времени и пространства. Перемена этих форм для нашего непрерывившегося сознания изгладит образ «мира сего». Тогда будет новая земля и новое небо. Это и будет



концом мира сего. Бесконечная линия причинности, развернутая во времени, с устранением времени обращается в точку. Стоящее в начале и конце — одно. «Я есмь Альфа и Омега, Начало и Конец, Который есть, и был, и грядет, Вседержитель» (Откровение). Кто из нас выйдет за время, тот скажет со Христом: «Я уже не в мире, но они в мире, а я к Тебе иду, Отче святой»... Мы посмотрим на него. И лазурно-ясный взор ничего не укажет. И вот из двух разных миров посмотрим друг на друга. В конце мира полнота утверждения, окончательность образов. И обратно: в периоды пробуждения души образы, встающие перед нами, должны принять окончательные формы. Проснулась душа, и опять заговорили о конце. Мы не знаем, будет ли наш перевал началом конца или прообразом его. Но в первых снежинках, закружившихся над нами, мы прочли священные обеты. В голосе первой вьюги услышали радостный зов: «Возвращается, опять возвращается»... Часто застигнутые в одиноких переулках глубокою полночью, останавливались перед пунцовым огоньком лампадки, моля о том, чтобы вся жизнь озарилась пунцовым. Пунцовый трепет на серебряно-снежной пыли, темно-синее небо с золотом — ясное... И неслись, и неслись грустно-милые сказки вьюги и чей-то голос подымался из безвременья: «Я увижу вас опять, и возрадуется сердце ваше, и радости вашей никто не отнимет у вас... Вы не спросите Меня ни о чем» (Иоанн). Окончателность христианства, новозаветность мысли о конце, неожиданное облегчение и радость, которая неизменно содержится в этой мысли, — вот свет, запавший нам в душу. Откуда нам сие? За что?

Когда разлетятся остатки пыли и блеснет воздушная белизна... и вот сейчас же засквозит голубым. И уже среди бела дня мы научимся узнавать нашу радость, взирая на ясно-лазурное грустящее радостью небо. Белое сияние на внецветном фоне мировых бездн сквозит голубым. Таков оптический закон: это бывает всегда, когда белое подстилает бесцветная бездна. И вот, глядя в лазурь, мы видим, что невозможный вид бездн мира занавешен воздушно-белой фатой. Только пристальный взор обнаруживает бездну, открывающуюся в прозрачном океане белого воздуха, как подстилающий этот океан фон. как дно — бездонное дно — как бездну. Соединение бездны мира, находящейся там, где нет ни времен, ни условий, с воздушно-белой прозрачностью как с символом идеального человечества — это соединение открывается нам в соединяющем цвете неба — этом символе богочеловечества, двуединства. «Принимая Меня, принимаете Отца... Я в Отце и Отец во Мне», — говорит Христос. Воздушная белизна, сквозящая бездной мира, — вот что такое небо. «Кто познает природу вещей и свою собственную, тот познает, что такое небо, — говорит Конфуций, — потому что оно именно и есть внутренняя сущность».

Исходя из цветных символов, мы в состоянии восстановить образ победившего мир. Пусть этот образ туманен, мы верим, что рассеется туман. Его лицо должно быть бело, как снег. Глаза его — два пролета в небо — удивленно-бездонные, голубые. Как разливающийся мед — восторг святых о небе — его золотые, густые волосы. Но печаль праведников о мире — это налет восковой на лице. Кровавый пурпур — уста его, как тот пурпур, что замыкал линию цветов в круг, как тот пурпур, который огнем истребит миры; уста его — пурпурный огонь. То здесь, то там мы в состоянии подсмотреть на лицах окружающих ту или другую черту святости. То лазурно-бездонные очи удивят нас, и мы остановимся перед ними, как перед пропастями, то снеговой оттенок чела напомним нам облако, затуманившее лазурь. Блеснет Вечность на детски чистом лице. Блеснет и погаснет, и не узнают грустные дети, печать какого имени у них на челе. Зная отблески Вечного, мы верим, что истина не покинет нас, что она — с нами. С нами любовь. Любя, победим. Лучезарность с нами. О, если б, просияв, мы вознеслись. С нами покой. И счастье с нами.

КРИЗИС СОЗНАНИЯ И ГЕНРИК ИБСЕН

Мы переживаем кризис.

Никогда еще основные противоречия человеческого сознания не сталкивались в душе с такой остротой; никогда еще дуализм между сознанием и чувством, созерцанием и волей, личностью и обществом, наукой и религией, нравственностью и красотой не был так отчетливо выражен.

Дуализм между сознанием и чувством. Наши чувства обострены, углублены, истончены; в себе самих умеем мы переживать не только всю полноту окружающей действительности, но и всю полноту недействительностей, ведомых нам из поэтических сказок, религиозных мифов и так ясно нам теперь говорящей мистики; чувством как бы проникаем мы в реализм сказки; чувством мы живем во многих мирах; мы чувствуем не только то, что видим и осязаем, но и то, что никогда не видали глазами, не осязали органами чувств; в этих неведомых, несказуемых чувствах открывается перед нами мир трансцендентной действительности, полной демонов, душ и божеств; чувство обязывает нас быть мистиками; и действительно, никогда еще не было такого количества культурных людей, отказавшихся от предрассудков и пережитков прошлого, которые бы проводили свой досуг за чтением фантастических поэм, мистических концепций; жизнь чувства у них — в неизреченном. Их же сознание? Их сознание обострено, углублено, истончено: никогда еще проблемы сознания не ставились с такой отчетливостью, как в наши дни; сознание в нас об окружающей нас действительности? Но оно выражается в знании этой действительности. Знание действительности? Но оно разлагается в многообразии научных методов, не всегда сведенных к единству. Сознание единства? Но оно — в единстве самосознания; единство же самосознания сказывается в системе понятий о действительности. Так, вместо сознания действительности перед нами некоторое многообразие точных знаний и единство познавательных принципов, их определяющих. Вместо сознания перед нами — знания и теория знания. Но, может быть, сознание наше определяется сознанием в нас нашего «я»? А наше «я»? Оно оказывается то связью психических в нас протекающих процессов, и, как таковое, сознание о нашем «я» оказывается предметом изучения одной из наук; а то сознание о нашем «я» оказывается единством познавательных принципов, всеобщих и необходимых; в обоих случаях нашего «я» не оказывается вовсе: оно то отходит к окружающей действительности, растворяясь в ней, то оказывается всеобщей и необходимой нормой бесконечного разнообразия индивидуальностей; наше «я» оказывается в последнем случае в нас проявляющимся принципом; и этот принцип — познавательный. Сознание в нас нашего «я», как и сознание в нас окружающей действительности, как скоро сознание это приводится к отчетливости, разлагается в ряд проблем и отношений между познанием и знанием; но чтобы познание и знание были истинными, от нас требуется отрешение от живого чувствования в нас человеческого «я». Решение проблемы сознания в познании и знании убивает в сознании все человеческое, а следовательно, убивает прежде всего чувство; всякое сознание иррациональности нашего «я», все эти изнутри ощущаемые в нас образы нам не данной действительности, — даже более того: вся живо переживаемая в чувстве действительность оказывается вредным придатком, у которого постановка проблем сознания оказывается ненужной; сознание, представ нам в сложной системе взаимоотношений между познанием и знанием, убивает живоощущаемую в нас мистику чувств; мистика чувства, приведенная к знанию, оказывается главой психофизиологии; мистика чувства, приведенная к познанию, оказывается отнесенной к объективной действительности; эта же последняя предопределена понятием о действительности; религиозный экстаз обуславливается психофизическим процессом, поэтическая сказка, углубляющая чувство, — отражением в нас процессов питания нашего организма, Бог — смутной бредней сознания, смешением чувства и мысли, а самые учения о религиозной жизни, все эти пленяющие нас Плотины, Бёме, Рэйсбруки — жалкими путаниками, облекающими естественные отправления организма в одежды поэтических мифов, или обратно: осквернителями идеальной ясности привнесением в идеализм грубых чувственных возбуждений.

Но тут мир современного сознания вступает в противоречие с углубленным и утонченным миром чувствований, с точки зрения которого самые метафизики и мистики суть классификации этапов пути естественно углубляемых чувств; углубляемое чувство видит свое выражение даже в самих познавательных проблемах; тонкости познаний суть символы утонченных чувств; углубляемое сознание в теории познаний, наоборот, самую данность чувств предопределяет познавательной категорией.

А человек наших дней после живого чувствования в современности поэтической сказки, после изучения мистиков, так внятно говорящих ему о том, что самая сказка есть символическое отображение трансцендентного мира, после всех полетов и мистерий чувств принимается за книги Когена, Гуссерля, где мистерия познания заключается в том, чтобы убить все, чем живо чувство, где всякое утончение чувства рассматривается как возможность загрязнения познания. В результате — три типа искаленных людей: тип человека, отчаявшегося примирить познание с переживанием и ради гармонии сознания умерщвляющего чувства; человека, провозгласившего мистику чувств единственным критерием значимости; наконец, бесчувственного и мертвого скептика в часы познания и чувствующего фантаста в часы переживаний; первый тип развивается в современности в рядах последовательных гносеологов; второй тип существует среди бесчисленных теперь модернистов; третий тип чаще всего есть тип скептика, хотя раздвоение здесь указывает на продолжающуюся (хотя бы и скрыто) борьбу между сознанием и чувством.

Не для последовательных гносеологов писал Генрик Ибсен свои изумительные драмы; последовательного гносеолога с его жизненным эмпиризмом смутит мир символов в ибсеновских драмах; но и не для декадента-фантаста эти драмы написаны; современный фантаст столь же мало трагичен, как и гносеолог; современный фантаст найдет резонерство в творчестве Ибсена; для него сложные вопросы, затронутые Ибсеном. — «мозгология»: современный фантаст предпочтет стилизованную постановку средневековых драм и Софоклу, и Ибсену. Ибсен писал свои драмы для тех, кто, не прячась от мистики чувств, не прячется и от сознания: кто лед познания соединяет с огнем чувств; драмы Ибсена написаны не для изображения трагедии на сцене; они — сигнал, брошенный тем, кто в самой жизни переживает трагедию. Ибсен едва ли не единственный великий трагик нашей эпохи: так же, как и Ницше, он не пережит. мода на Ибсена в настоящее время уже кончилась; после эпохи увлечения Ибсеном пережили мы увлечение Метерлинком, Стриндбергом, Гофмансталем, Уайльдом, даже Ведекиндом, даже Пшибышевским; уже самый факт столь быстрого охлаждения к Ибсену в пользу несоизмеримо меньших по значению авторов, вроде Ведекинда, указывает на то, что и вовсе мы Ибсена не знаем.

Дуализм между созерцанием и волей: утончение чувств; мистика наших переживаний бросает тень на окружающую нас действительность; действительность предстает нам преображенной; мы смотрим на нее сквозь призму эмоций; в зависимости от основного характера наших эмоций действительность приобретает для нас особый оттенок; она предстает пред нами в том или ином стиле; все рассуждения Джона Рескина о красоте основаны на предположении созерцания эмоций преображенной действительности; художественные школы в искусстве, стиль различных эпох является теперь различно окрашенной действительностью; представление о мире искусств как мире идей не предполагает ли реальное постижение различных стилей действительности, по-разному преображенных чувством? Когда это преображение становится объектом созерцания, тогда только можем мы говорить о чистом созерцании Платоновых идей в шопенгауэровском смысле; шопенгауэровская метафизика, предписывающая нам взгляд на мир как на эстетический феномен, предполагает созерцательное отношение к миру уже развитым; иначе она логически остается непонятной; то, что заставляет нас ее понять изнутри, есть созерцание действительности, преображенной мистикой чувств; самая же метафизика, построенная на этой мистике, есть лишь стремление оправдать реально существующую в нас потребность к созерцанию; созерцание лежит в основе эстетической культуры, интерес к

стилю различных эпох, смакование различных эстетических подробностей; техника тогда становится самоцелью; возникает культ красоты, развивающийся из потребности к созерцанию; созерцание, то есть отказ от воли к действию, становится целью; созерцание, понятое как самоцель, предполагает метафизику и мистику; такой метафизикой является система Шопенгауэра; такой мистикой является мистика Востока; вот почему созерцательная метафизика красоты смутно ощущается в художнике как призыв к бесцельности в искусстве; развивается теория искусства для искусства из этой потребности к созерцанию; и далее: взгляд на искусство как на самоцель, не имея никакого прямого оправдания, переходит в учение о многообразии культурных памятников красоты; в культуре, в воспроизведении различных стилей, ищет свое оправдание эстетика созерцания; всевозможные способы стилизовать, как и потребность воспроизводить стили, есть лишь стремление к созерцанию, предполагающее отказ от воли, успокоение в бездействии; в основе эстетизма лежит чисто нигилистическое отношение к окружающей действительности; но эстетизм часто переходит в свое противоположное.

Умение воспроизводить стили покоится на особом эстетическом внимании к созерцаемой эпохе; стилизация, являющаяся результатом эстетического созерцания той или иной эпохи, тех или иных расовых особенностей, предполагает общие принципы стиля опознанными; стиль есть та или иная эстетическая схема, группирующая мелочи эпохи; созерцание, освобождая нас от всех частных особенностей, обнажает перед нами эту схему; такая схема есть, в сущности, Платонова идея в шопенгауэровском смысле; развивающаяся способность к созерцанию рождает перед нами и такие схемы в окружающей действительности, которые не лежат в основе ни одного стиля; так является свой собственный оригинальный стиль созерцания. Как скоро совершается такой переход к собственному стилю, эстетизм уже не имеет места: всякое сильно выраженное художественное творчество сопряжено с выработкой собственного стиля. Наряду со стилем ассирийским, греческим стилем драм, готикой мы можем говорить о стиле Ницше. В сущности, вся философия Ницше покоится на собственном стиле; те или иные рассуждения его на ту или иную тему есть, в сущности, ответ оригинального стиля на тот или иной конкретный случай жизни; философия Ницше есть такая же стилизация, как и работы английских прерафаэлитов; но есть коренная черта, отделяющая стиль Ницше от стиля прерафаэлитов. Стиль Ницше оригинален; он не имеет второго подобного себе в истории. И, между прочим, теории его прямо противоположны теориям чистого созерцания: Ницше провозглашает действие: отказ от созерцания и утверждение воли к действию он проповедует; между тем проповедь его прямо вытекает из развившегося созерцания.

Противоречие между созерцанием и волей в более углубленных пластах переживаний снимается; обнаруживается усиливающийся рост воли в самом созерцании; элемент внимания, присущий во всяком созерцании, связан с волей; с ростом способности к созерцанию внимание развивается, а вместе с вниманием развивается воля; начало всякого созерцания есть, в сущности, «мне видится»; «мне видится» переходит в решительное «я вижу»; «я вижу» далее становится «я хочу видеть так-то»; в этот момент снимается противоречие между волнением и созерцанием; воля к жизни становится волей к созерцанию; воля к созерцанию есть источник всякого творчества; активная же роль творчества в изменении условий бытия ярко выражена в истории человечества.

Меняется точка приложения воли, а вовсе не упраздняется самая воля, как то полагал Шопенгауэр. Прежде этой точкой приложения были условия данного мне бытия (эмпирической действительности), теперь точкой приложения воли стала способность воссоздания действительности в образах художественного и умственного творчества; а эти образы, если в них сильно выражено творческое начало, становятся долгое время рычагом, переворачивающим действительность; личная воля к действию не прекратилась: она нашла себе лишь другой, окольный путь.

Воля к действию есть тайный или явный вывод всякого глубокого творчества, осознанного

или неосознанного; воля к созерцанию есть основа того творчества; прямое влияние личной воли в творчестве переходит в не прямое; стремление к прямому утверждению того или иного здесь существует как внушение посредством образов, стиля и predetermined творческим стилем мирозерцания. В самом деле: так было с Ницше, так бывает со всяким подлинным художником, философом, ученым.

Вначале Ницше углубился в изучение Греции; это изучение было всесторонне; он понял стиль Греции, то есть творческую душу ее; для того чтобы понять и усвоить Грецию, ему нужно было созерцание, то есть отказ от воли к действию; характерно, что в эпоху, когда вся его философия была стилизацией им усвоенной Греции, он поддается влиянию как раз того философа, который ярче всего развил в системе философию созерцания, — Шопенгауэра; когда же из соприкосновения Греции с окружающей Ницше действительностью рождается стиль Ницше, оригинальный, он становится философом действия, преобразования, утверждения воли: Шопенгауэр отброшен, с Вагнером происходит разрыв; создается «Заратустра».

Но далее: все усиливающийся рост творческого созидания, все более осознаваемая сила творчества, могущего вмешиваться в условия бытия, связаны с осознанием самого бытия как творческого процесса; творчество предстает нам как действительный корень бытия; так психология художественного творчества, покоящегося на видимом отказе от воли (в созерцании), создает философию жизненного творчества, покоящегося на утверждении воли к действию (путем включения созерцания в действительность самого бытия). Бытие, как комплекс энергий, развивающийся вне меня по механическим законам необходимости, сталкивается с бытием моего творческого «я», утверждающим себя как «я» свободное, способное к изменению самих этих условий необходимости. Только такое столкновение рождает трагедию, то есть борьбу героя (творца) с роком (окружающей действительностью, утверждающей себя независимо от творческой воли); только здесь начинается подлинная культура; такая трагедия есть нерв истории. Пока творческое сознание (через отказ от данной действительности, созидание собственного стиля, осознание силы творчества) не дойдет до истинно трагического взгляда на жизнь и историю человечества, подлинный реализм творчества, как и подлинный реализм бытия, неосознаны. В самом деле: механическая власть окружающего над самосознанием парализует волю, а только в упражнении моей воли жив для меня окружающий мир; наоборот, власть надо мной моего воображения, уход в созерцание закрывает от меня живую действительность сном, сила и действительность которого в изменении условий жизни; первоначально мы ощущаем в себе две действительности (действительность внешнего опыта и действительность опыта внутреннего); подчиняя себя внешнему опыту, мы теряем сознание своего «я»; подчиняя себя опыту внутреннему, мы также растворяем единство нашего сознания в море иллюзий; только в трении обоих опытов, в борьбе наше «я» ощущается свободным «я».

Созерцание не есть отказ воли, а сложный процесс перемещения точки приложения воли; созерцание не может быть целью; оно — только средство по-иному взглянуть на мир, чтобы иначе к нему вернуться. Лозунг Ницше: «Оставайтесь верными земле», имеет место и в созерцании; у созерцания есть свои пути, своя динамика; недаром Восток и Запад в религиозной практике (то есть практике внутреннего опыта) выработали свои школы, то есть схемы построения ряда созерцаний; эти схемы построения созерцаний суть схемы построения стилей; эти схемы чисто практические, где созерцание, стиль, видимый отказ от воли есть средство для возвращения к действию, жизни и утверждению воли, но по-иному; недаром религиозная цель всякой практики созерцания в восточных школах этого созерцания (например, в йоге) есть достижение всемогущества; недаром религиозное предание рисует нам лица, прошедшие школу опыта созерцаний, как чудотворцев, способных влиять на самые судьбы истории.

Эстетизм последних десятилетий, влияние Шопенгауэра и Ницше на европейское общество — глубоко характерное явление: в противовес материализации внешних условий жизни, в

противовес все растущей механике, стирающей личность, всюду мы видим протестующее присягноение созерцанию; враждебная идеология всецело объясняет рост эстетизма бегством от жизни; но она не права до конца; если бегство от жизни у индивидуумов, неспособных справиться с жизнью, и выражается в пессимизме (философии созерцания), то отсюда еще не следует заключение о бессилии созерцания, бессилии эстетизма как психологической подпочвы подлинного трагизма; как сторонники эстетической культуры, так и враги ее просматривают один существенный признак всякого созерцания; его волюнтаристический характер; в созерцании меняется русло воли, но вовсе не совершается отказ от нее; рост созерцания ведет к новому творчеству культурных ценностей (показатель, что воля нашла свое иное русло), к школам созерцания, воспитывающим волю, к трагическому мирозерцанию. Не правы эстеты, отказываясь от жизненной философии: средство (созерцание) превращают они в самоцель: культ красоты приводит их к быстрой гибели; но не правы и те, кто в философии пессимизма и в эстетизме не видят средств роста личности; культура созерцания есть реакция на механику жизни, могущая привести к гибели и, обратно, могущая создать поколения, более способные влиять на сложность жизненных отношений, нежели мы; из созерцания рождаются одинаково и быстроногий Ахилл, и презрительный Терсит. Созерцание в наши дни породило и явление декадентства, и вместе с тем оно выбросило на поверхность жизни ряд практических советов, как бороться с декадентством.

Противоречие между волей и созерцанием — показатель приближения кризиса нашей культуры. Ныне совершается борьба вырождения с возрождением не в обществе, а в отдельных сознаниях. И эстетическая культура — прообраз трагической маски, из-под которой на одного взглянут очи жизни, на другого — черные очи смерти.

Нам не избежать искуса эстетизмом и пессимизмом; не спокойствие тут, а фермент брожения.

Далеко взбираясь на кручи будущего, Ницше нарисовал перед нами образ трагического героя, равно далекого и от поверхностного оптимизма, и от пессимизма — Заратустру; Заратустра не оптимист: даже высшие люди вызывают в нем протест и разочарование, как вызвал в Ницше разочарование Вагнер, символ высшего человека; казалось бы, в Заратустре все признаки глубочайшего пессимизма и эстетизма; однако более всего пессимизма вызывает в нем символ духа уныния — Сквернейший Человек своей песнью «Пустыня растет». Современность не знает героя, подобного Заратустре, соединившего в себе всю силу созерцания (по десяти лет Заратустра предавался созерцанию) с детской радостью, обращенной к людям, пчелам, цветам. Современность не знает подлинно трагического героя; мы все, как бы мы ни глядели на мир, мы только оптимисты, только пессимисты; нет, мы не трагики!

Подлинный трагик не говорил бы, как говорим мы, пессимисты и оптимисты: «Надо жить, надо умереть; надо сложить руки пред обществом, надо это общество развивать».

«Друг, если сердце твое полно солнцем и ты сумеешь умереть с восторгом и улыбкой, самый миг твоего исчезновения превращая в цветущий сад жизни, то умри: ничто тебя не может здесь удержать; самая твоя смерть — победа; если же сердце твое сокрушено и нет ничего, способного тебя удержать в жизни, твой отказ от борьбы — жалкая трусость; но ты можешь как угодно смотреть на жизнь, если, чувствуя невозможность жить, ты скажешь „нет“ и самой невозможности. Друг, если ты силен, не борись с врагом, но борись с другом, пока хватит твоей мочи: то, что нам близко, должно быть совершенным; безжалостно уничтожать всякие следы несовершенства в любимом и близком благороднее, нежели самая плодотворная борьба с чуждым; только слабость твоя дает тебе право на борьбу с дальним». Вот завет трагического героя; до такого завета равно далеки самые противоположные моралистические лозунги современности. Перед нами только ступени к трагическому мирозерцанию, перед нами вся гамма Сознаний от наивного оптимизма до углубленного пессимизма,

воображающего себя трагизмом; вся гамма типов от узкого практика через эстета — созерцателя, стремящегося быть и творцом жизни, до героя; но самого героя, рыцаря, еще нет.

Ницше начертал перед нами образ будущего героя, который был выше его самого. Ибсен выгравировал перед нами целую галерею живых лиц, у которых выражены все стадии разлада между созерцанием и волей; Ницше дал реальный образ выше его стоящего человека; Ибсен строго измерил и взвесил себя и ниже себя находящуюся современность; Ницше без Ибсена напоминает сверкающее великолепие облака, к которому нет доступа; Ибсен без Ницше образует суровые твердые ступени к... вот к этому облаку. Положительного образа не дал Ибсен, но он дал земной путь к мечте, которую реально ощутил Ницше, но к которой пути не дал он, потому что живой путь к будущему через настоящее; к настоящему Ницше относился полемически; да и, кроме того, сущность полемики Ницше в лирических излияниях, а не в галерее живых лиц; никто не знал лучше Ибсена тайников современной души, и ее отлил в ряде образов Генрик Ибсен; но образы эти рисуют лестницу восхождений к тому, что приснилось Ницше сначала в Древней Греции и что он осознал как дальнейшее будущее; Ницше дал реальный образ дальнего будущего, перескакивая через «путь и стремление» к будущему; все творчество Ибсена есть описание мистерии этого пути и стремления в живых лицах, среди живой обстановки; полемика против современности у Ибсена не в лирике, но в реально разворачивающихся событиях, где будущее мучается в корчах современности; самой же цели пути нет у Ибсена; там, где обращается Ибсен к будущему, у него не говорящая живо схема «трех царств», «синтеза» и т. д. Ницше смотрел только выше себя: Ибсен смотрел ниже себя и вокруг себя. Первый поставил настоящему реальную цель с висящими в воздухе средствами, второй дал реальные средства к висящей в воздухе цели; Ницше и Ибсен оба не до конца реалисты в глубоком значении этого слова, но они и не иллюзионисты: между тем утопический романтизм, как и утопический реализм механического мирозерцания иллюзионистичны насквозь. Реализм рождается только там, где элемент цели дан в средствах, и обратно: для Ницше реально будущее — «сверхчеловек — герой»; но героя не видит он в действительности и обрушивается на нее в своей полемической лирике; там же, где хочет действительность сделать средством восхождения к будущему, он, исходя из будущего, сочиняет средства, а вместе с ними и действительность: получается полуфантастическая действительность с полуфантастическими своими действующими лицами, государством, философией, искусством; взгляд Ницше на реальное государство, церковь, философию фантастичен, как фантастичны в его изложении и Кант, и Вагнер; и, наоборот, удаленные от современности Заратустра, Гераклит, Сократ становятся живыми для нас в интерпретации Ницше.

Вполне реальны герои Ибсена: себя узнаем мы в Боркманах, Сольнесах, Рубеках; но посмотрите, как поступает Ибсен с нашими реальными целями жизни: он превращает их в кошмар, в нелепость; заставляет Боркмана идти бороться с жизнью в буквальном смысле; реальные условия жизни являют нам всякую цель как нелепость; оставаясь на почве действительности, Ибсен превращает жизнь в фантастическую сказку, как превращает ее и Ницше, то убегая в далекую Грецию, то создавая ее в будущем. Ибсен видит реально жизнь, как бы ставит ей «плюс»; но под влиянием этого плюса всякая целесообразность у него превращается в «минус»; Ницше, наоборот, в утверждении несуществующего героя видит положительную цель жизни («+»), но самой реальной жизни он не видит: государство у него — «Левифан», Кант — идиот и т. д. («—»); в обоих случаях имеем «плюс» на «минус» — минус: но, соединяя пути Ибсена и Ницше в один путь, получаем: «плюс» реальной действительности на «минус» химерических целей дают определение средств, данных в действительности для осуществления цели как «минуса»; и далее: видя лавину, срывающую в бездну героя, вместо цели жизни Ибсен определяет эту цель знаком «минус»; обратно, Ницше реально рисует сверхчеловек, как жизненная цель (плюс): «плюс» на «минус» опять-таки минус: соединяя пути, начертанные Ницше и Ибсеном, в один путь, мы определяем средства и цели одними минусами; так уравниваем мы в один ряд средства и

цели: и тут и там — минус; но «минус» на «минус» дает плюс; странный и страшный вывод: должна погибнуть самая культура, современность с ее представлением о будущем, чтобы это будущее реально осуществилось, а пока реальное представление цели у Ницше есть лишь эмблема, символ какого-то будущего, но действительно существующего; наоборот: должна погибнуть самая действительность, явленная нашему взору, чтобы воскресла скрытая от нас подлинная действительность: но она — есть; действительность (средства, ведущие к цели) — символ иной действительности: все преходящее только подобие; этот девиз гётевского творчества скрыто проведен и в творчестве Ибсена, и в творчестве Ницше. У Гёте этот девиз носит характер созерцания: Ницше и Ибсен всем своим творчеством раскрыли дерзновенное значение этого девиза для творчества жизни: действительность не действительность, как идеал не идеал; нужно переродиться, чтобы «минус» стал «плюсом», иначе все гибнет.

И нам остается один путь: путь перерождения; творчество жизни, как и самая жизнь, зависит от нашего преображения; только тогда падет антиномия между созерцанием лживых действительностей (данной и фантастической) и волей к жизни: подложить динамит под самую историю во имя абсолютных ценностей, еще не раскрытых сознанием, вот страшный вывод из лирики Ницше и драмы Ибсена. Взорваться со своим веком для стремления к подлинной действительности — единственное средство не погибнуть.

Так отвечают почти одновременно два величайших гения второй половины XIX столетия; хотя оба и отвлечены еще в указании подлинных путей перехода через ожидающую нас катастрофу, но оба только и видят практический выход для современности. И мы вправе соединять имена Ницше и Ибсена как имена величайших революционеров нашей эпохи.

Противоречие между личностью и обществом. Противоречие между личностью и обществом в наши дни до крайности обострено: в социальной науке самое индивидуальное сознание оказывается в зависимости от классовых противоречий нашей эпохи; быт, психология, свобода воли — все это оказывается продуктом отношений между трудом и капиталом; между социальной философией, этикой и т. д. и индивидуальной образуется непримиримый провал; личность есть продукт социальной среды; эта же среда зависит от орудий производства; обобществление орудий производства является следствием ныне все возрастающей борьбы; таков вывод экономической доктрины; сумма индивидуальностей, породив общину, а впоследствии уже фетишизм товарного производства, оказывается в настоящее время продуктом своего собственного порождения; с другой стороны, отвлеченные категории нашего разума, с неизбежностью лежащие в основе механических понятий, предопределяют самый метод экономического материализма, впоследствии объявляющего категории нашего разума продуктами самих экономических условий; так сталкивается гносеологический детерминизм с детерминизмом экономическим в непримиримом противоречии.

Да и, кроме того, обосновывая потребности личности чисто механическими условиями ее развития, экономический материализм, поскольку он имеет дело с индивидуальной психологией, может лишь обосновать из неизбежного факта существования данных индивидуальных потребностей этическое право этих потребностей или вообще уничтожить этику (ибо понятие о социальной этике с ее классовым различием равно отрицанию этики); между тем экономический материализм в жизни общества связывают с своеобразной политической программой, окружая эту программу чисто этическим светом; тут происходит опять-таки смешение; этика вне личности есть абсурд; и поскольку разность личностей определяется чисто материальным содержанием их развития, постольку существует столько же этик, сколько и личностей (ибо каждая личность хотя бы минимально, но все же разнится от близ нее развивающихся); таким образом, этика становится в зависимость от силы, то есть большинства.

Право — большинство: меньшинство заблуждается; тут уже мы соскальзываем в область статистики и психологии.



Истина никогда не является принадлежностью большинства; она рождается в меньшинстве (как, например, научная истина); более того, она рождается в отдельном индивидууме; как, например, истина экономического материализма, эта истина была оформлена Марксом, до Маркса не была истиной, ибо большинство ее не признавало; далее, будь эта истина исповеданием большинства, мы не гарантированы от того, что она останется таковой во все времена. Современная теоретическая философия склонна самое понятие истинности связывать с этическим моментом в познавательном творчестве; истину личного поведения никоим образом нельзя связывать с истинностью принципа, лежащего в основе частной науки: истина экономического материализма, с вытекающим из этого принципа учением о классовой морали, никоим образом не связуема с принципом поведения; между тем в жизни общества мы имеем сплошь да рядом подобное смешение.

Кроме того, косвенно вытекающая из экономического материализма узкодогматическая и неправомерная тенденция признавать право большинства имеет губительные последствия; мое убеждение, поскольку оно выражается в словах, часто не покрывает глубину мотивов, заставляющих меня исповедовать данное убеждение; высказанное убеждение уже искажает подлинную природу этого убеждения; в согласии же моего убеждения с чужим убеждением кроется уже натяжка; мое убеждение разделяется на основании высказанных мною словесных формул; и обратно; но в том и другом случае формула не адекватна содержанию; это во-первых; во-вторых, *de facto* никогда не бывает двух одинаковых убеждений, покрывающих всецело друг друга. Согласие есть всегда компромисс, равно стесняющий обе согласные стороны; согласие масс построено на крайнем отвлечении от подлинных мотивов индивидуального убеждения; а только эти мотивы придают убеждению глубину и вес; мнение большинства есть равнодействующая множества индивидуальных убеждений, лишенных реальных мотивов; каждое индивидуальное убеждение бесконечно теряет во внутренней силе, поскольку оно сливается с многими иными индивидуальными убеждениями; как бы ни был я мудр, но, поскольку я участвую в выработке трафарета (равнодействующей убеждений), я кажусь бесконечно глупее себя самого: равнодействующая суммы мнений легковеснее единиц суммы; на этом законе, вероятно, возникла поговорка: у семи нянек дитя без глазу.

Вместо внутренней убедительности вера большинства имеет чисто внешнюю убедительность: статистический подсчет, количество нулей, приставленных к единице, возводит единицу в миллионы; количество же является символом грубой физической силы; мнение большинства прибавляет лишь нули к единице (то есть данному индивидуальному убеждению); между тем мнение меньшинства есть только сумма единиц; но сумма единиц больше суммы чисел, состоящей из единицы с приставленными нулями; сумма чисел десяти миллионов равна единице, между тем как сумма всего десяти единиц уже равна десяти: десять индивидуальных убеждений в десять раз дают для ума больше, нежели одно общее убеждение десятиmillionной толпы; аргументация количеством получает в обществе несравненно большее значение, нежели аргументация глубиной и весомостью мотивов: личность неизменно терпит в обществе.

Ибсен с неподражаемым мастерством вскрывает перед нами конфликт между обществом и личностью, создав своего «Штокмана», «Столпы общества» и «Бранда»: тут он стоит на гораздо более верной почве, нежели Ницше.

Дуализм между наукой и религией. По-новому мы подходим теперь к религиозной проблеме: успехи точной науки и главным образом многообразные научные мировоззрения еще так недавно, казалось, покончили со всякой религией; всякая положительная религия, казалось, есть пережиток. Прошло несколько десятилетий, и что же? Успехи идеалистической философии, обосновывающей принципы наук, навсегда лишили точную науку права быть мировоззрением; точная наука возможна, как ряд эмпирических дисциплин; всякая метафизика науки, заключающаяся в расширении того или иного частного понятия отдельной науки до общего принципа системы, с научной же точки зрения оказывается ныне

неправомерной; принцип частной науки оказывается ныне лишь принципом, обосновывающим научную истину; научная же истина для нас все более и более носит прикладной характер; так, недавно еще выводы физиологической психологии разрушали коренные представления о нашем «я», оказывающемся лишь связью физиологических процессов; между тем оказалось, что, подходя к объектам психологического исследования с методами естествознания, мы и не можем иметь иного представления о человеческом «я»; детерминизм же основных понятий науки зависит от общих принципов человеческого познания; следовательно, выводы естественнонаучной психологии предопределены познавательным принципом; поэтому они лишены какой-либо значимости, как скоро они ложатся в основу мировоззрения. Но может быть, это не так? Может быть, теория знания зависит от ряда психологических предпосылок? Во всяком случае, теория знания не зависит от экспериментальной психологии, понятой как естественнонаучная дисциплина: после работ Зигварта, Когена, Риккерта, а в последнее время и Гуссерля нам понятна независимость теории знания от психологии; Гуссерль доказывает, что психологию смешивают логические законы с актами суждений, в которых опознаются суждения, «законы, как содержания суждений, с самими суждениями»... «Нетрудно понять, — говорит он, — что с этим связано еще второе смешение, а именно смешение закона, как звена причинения, с законом, как правилом причинения» («Логические исследования», I часть). Следовательно, психологию не понимают различий между идеальным нормирующим законом и реальным (каузальным); то, что всякое познание начинается с опыта, из этого вовсе не следует, по Гуссерлю, что оно и возникает из опыта; крайний эмпиризм, уничтожая разумное оправдание, уничтожает, по Гуссерлю, возможность себя самого как научно обоснованной теории. Под влиянием исследований Гуссерля даже такой видный защитник психологизма, как Липпс, считавший еще так недавно логику психологической дисциплиной, меняет свою позицию в сторону нормативизма.

Ориентирующим центром познания уже не могут быть точные науки; этот центр переместился ныне; следовательно, и все метафизические выводы естественнонаучных дисциплин в лучшем случае являются лишь эмпирическими вспомогательными гипотезами, не могущими лечь в основу какого бы то ни было мирозерцания. Между тем эти-то метафизические выводы наук и разрушали религиозные представления человечества; вернее — разрушали крайне догматические выводы положительных религий; в основе любого религиозного догмата лежит та или иная высказываемая истина, основание которой за пределами разумного толкования; между тем обоснования этой истины часто бывают разумны в догматическом богословии; во всяком религиозном догматизме с течением времени прочно свивает гнездо рационализм; здесь происходит неправомерное расширение теоретического разума, аналогичное расширению основных понятий науки в мировоззрении; отнесением религиозной догматики к воле с признанием несостоятельности религиозного рационализма и вместе с тем признанием несостоятельности научного догматизма как системы мировоззрения теория знания лишает жала обоих борющихся противников — науку и религию; суждение об отношении между наукой и религией переносится в область теории знания; этим перенесением меняется сущность антиномии; мы вовсе не становимся на точку зрения рационального богословия, но мы не разделяем и крайних выводов науки.

С другой стороны, нормативизм стремится освободиться от всякого опытного содержания; познавательные нормы лишь связывают принципы наук; эти же последние оформливают содержания каждой данной науки; каждая данная наука имеет свое методологическое содержание; ограничивая компетенцию метода, теория знаний одинаково противопоставлена всем эмпирическим содержаниям частных наук; содержанием теории знания являются, с одной стороны, методологически оформленные науки (то есть оформленное содержание); с другой стороны, теории знания противопоставлено вообще содержание сознания как имманентное бытие; основным признаком этого содержания есть его непознаваемость; всякое переживание действительности, взятое вне его частной (методологической, условной) формы, в этом смысле за пределами познанию, неразложимо, непостижимо; оно обладает

всеми теми атрибутами, которыми старые мистики наделяли бытие; в этом смысле всякое переживание мистично. Теория знания, отделяя себя от всякого опытного содержания, наделяет живую действительность мистикой, но вместе с тем она лишает мистическое переживание права оформлять себя как переживание трансцендентного мира; мистика с точки зрения современных теоретиков покупает право на свое существование ценой отказа от метафизики; не говоря уже о том, что она не может быть живым свидетельством о существовании трансцендентного мира, реальности, она не может лежать в основе учения о трансцендентном; мистическое учение о трансцендентном отдает мистику во власть метафизики, а с метафизикой теория знания стремится вообще прикончить; мистика становится в учении современных теоретиков лишь хаосом переживаний, затемняющих разум: она сливается с безумием и юродством. В этом отношении любопытен взгляд на мистику современных теоретиков (см. статью С. И Гессена «Мистика и метафизика», «Логос». I выпуск). Мистика — не мистицизм; говорить о ее содержании членораздельно невозможно; она адекватна всякому переживанию, иррациональному по существу; иррациональное переживание лежит в начале всякого философского исследования; оно же есть предельное философское понятие; дуализм мира переживаемого бытия и философской, научной или какой-либо иной ценности преодолеваем лишь формально; этот дуализм проявляется еще резче, чем дуализм формы и содержания; пропасть между ними молено лишь пережить: неоплатонизм из иррационального единства выводит рационально познаваемый мир: теории egressus'a (напр., эманации) вкладывают в иррациональное все то, что затем выводят из него: этот вид мистической метафизики невозможен, как невозможен и тот тип, который превращает переживание в понятие regressus'a (Августин, Скот Эригена); невозможно обосновать мистику введением понятия объективно существующей высшей силы, как и теории, преодолевающей дуализм формы и содержания рациональным путем; чистая мистика не сливаема и с негативной геологией; так, теория познания отводит мистике область чистого, внерассудочного бытия; вся наша жизнь оказывается бессловесным, безумно-мудрым юродством, не поддающимся уразумению. «Мысль изреченная есть ложь», — давно еще сказал Тютчев, пытаюсь оформить свое переживание в слове; но был не прав: членораздельное слово уже нарушило мистику. Этим крайним выводом отрезывается всякое право мировоззрения влиять на представление о мире и природе человека; знание упорядочивает материал опыта; теория знания упорядочивает знания; но смысл этого порядка пропадает; между тем самый порядок нам нужен для жизни, для мирозерцания, но истина, смысл, ценность оказываются отрезанными от жизни; их смысл в несуществовании; существование же есть набор бессмысленных звуков и знаков, встающих в нашем переживании; жизнь — безумие; смысл же и ценность в несуществующей логической истине.

Вот безумный, чудовищный вывод современной философской науки, логически правомерной; логика оправдывает безумие ценой своего права быть логикой «ни для чего»: крайний познавательный формализм уживается с крайним жизненным фетишизмом, ибо, поскольку я остаюсь человеком (философия оказывается внечеловеческой дисциплиной), мне остается создать фетиш из случайного переживания; всякая же связь переживаний и особенно смысл этой связи, возникающий даже для сумасшедшего, оказывается неправомерным transcensus'ом: даже сумасшедшие оказываются все еще слишком большими рационалистами для последовательного гносеолога; но ведь религия и есть связь переживаний, родившаяся из глубины иррационального опыта: но религия не существует для теории знания, обосновывающей мистику бытия.

С правомерностью теории знания нам не приходится спорить, с выводами же ее, касающимися конкретной жизни, можно не соглашаться; но тогда следует делать ряд решительных выводов. 1) Смысл жизни, являющийся выводом оформленных переживаний и несоизмеримый с познанием, есть смысл религиозный; но сущность религии не в познании, а в творчестве; религиозные догматы суть символы творческих переживаний; связь переживаний, выводящая мистику из хаотического круговорота чувств, не имеет отношения к теоретическому разуму; если же мы осознаем ее как разум практический, то нормы этого

разума должны мы будем признать зависящими от данных опыта (переживаний), неоформливаемого в методах наук; любой предмет опыта, разложимый в науке, есть, с другой стороны, предмет и религиозного опыта, неразложимый в науке; двузначность такого опыта признается мыслителями вроде Геффдинга и Джемса. 2) Признавая зависимость норм практического разума от данных религиозного опыта и считая религию осмысленной связью мистических переживаний, мы неминуемо должны будем прийти к признанию религиозной метафизики как своего рода символики, опирающейся на переживаемые ценности; гипотетичность такой метафизики, раз осознан откровенно творческий ее смысл, несколько не вредит жизненности религии. 3) Наоборот, всякий догматический рационализм откидывается; догматика религии, принятая как символика, отличается и от негативной теологии; ибо здесь основные религиозные верования выводятся не из предельных отрицательных понятий, а из связи мистического опыта, положительно переживаемого. Базируя религию в творческом опыте, мы переступаем границы между эстетикой и религией.

Такой вывод к положительной религии мы обязаны сделать: в противном случае мы останемся с дуализмом безумной жизни и нечеловеческой, несуществующей логикой; вместе с тем мы убиваем возможность всякого мировоззрения внерелигиозного (то есть переживаемого опыта). Существует ли связь между теоретическим разумом и стремлением жизни к религиозному мировоззрению — вопрос другой; к решению этого вопроса, к его радикальной постановке еще только подходит и гносеология, и философия творчества.

Но уже ясно одно: среди всей сложности мы по-новому глядим в лицо религиозной проблеме; в человечестве как будто снова поднимается эта проблема; на этот раз она ставится в окончательной, бесповоротной форме: мы должны или остаться с безумным, бесцельным, немым и бессмысленным человеческим существованием (раз логика и теория знания объявляют себя внечеловеческими дисциплинами), быть ангелами или скотами, или должны мы в принципе допустить смысл: но этот смысл может иметь лишь оправдание во взгляде на жизнь как на творческий процесс: только такой трансцензус и возможен. Допуская в принципе религию, мы должны в свете новых мирозерцаний разобрать положительные религии, которые для нас до сих пор были освещены ныне угасшим светом рационалистического или этического догматизма. До сих пор религиозная символика являлась пред нами в метафизической оправе; ныне самую метафизику мы рассматриваем как особый вид символизма. Не символизм должны мы метафизически себе уяснить; самую метафизику приводим, мы к символическим образам, рождающимся из связи иррациональных переживаний жизненной мистики.

Можно доказывать реалистическое мирозерцание Ибсена; ряд цитат с достаточной убедительностью подтвердит нам его существование: недаром же явления дегенерации, наследственности с такой мрачной силой переданы в его творчестве; можно обратно доказывать мистицизм Ибсена; самые факторы наследственности предстанут тогда как прообразы мрачно карающей власти рока. Наконец, в ряде драм Ибсен касается религиозной проблемы. И мы часто в круге противоречий: Ибсен — детерминист; Ибсен — мистик; Ибсен — пророк нового религиозного сознания. И мы не понимаем, кто же по существу Ибсен, Но мы не понимаем и всей сложности в постановке вопросов между наукой и религией; новое освещение религиозного сознания, как и новый взгляд на науку еще едва намечен среди умственной аристократии; наши же ходячие мировоззрения все так или иначе связаны с теоретически изжитым догматизмом. Мы только смутно чувствуем, что в этом важном вопросе дело обстоит не так складно; вообще популярное изложение верхов мистики, как и верхов науки, ведет к невообразимому сумбуру в процессе выработки жизненного мирозерцания. Часто еще и теперь раздаются речи о маниакальном характере самого ибсеновского творчества или стараются его уложить на прокрустово ложе отжившего догматизма, не подозревая, что безумие, дерзновенность, зачастую противоречивость его положений едва ли с полнотой отражают противоречивость, дерзновенность, граничащие с безумием в самих выводах науки и теории знания. Изменился самый смысл терминов

«идеальный», «реальный», «научный». Подходя к Ибсену в методологических шорах ныне отживающих мировоззрений, мы не пойдем ровно ничего. Между тем Ибсен в основном своем произведении «Император и Галилеянин» ставит ту же тезу в отношении к вопросу о вере и знании, как и современные течения мысли; третье царство провозглашает Ибсен устами одного из действующих лиц драмы (Максима) как грядущую религию; первое царство — царство материальной жизни (мир бытия); второе царство — мир Логоса, сына, принципа; но с удалением теории знания за пределы всего живого перед нами два разделенных царства — мир бытия и мир логических принципов; первое безумно, бессмысленно; второе бесплодно, безжизненно; смысл только в соединении; царство целей должно жить; царство средств должно иметь смысл; соединение же разума с переживаемым опытом возможно только как религия жизни; и эту-то религию жизни провозглашает Ибсен как грядущее царство духа. Небо и землю соединяет Ибсен совершенно так же, как соединяет небо и землю Ницше. И основания для такого соединения дают ему существующие сложности отношений между знанием и мировоззрением, религией и наукой.

Противоречие между нравственностью и красотой. Противоречие между нравственностью и красотой тесно связано с противоречием между волей и созерцанием. Существующие формы бытовой морали не в состоянии указать подлинно этическую цель жизни; сложность жизни превышает возможности отношений между так называемым добром и злом; развивающаяся наука, с другой стороны, меняет естественный взгляд на нравственность. А научные теории этики уже потому не в силах заменить наши естественно сломившиеся принципы этики, что наука несовместима с мировоззрением. Нравственность заменяет она в лучшем случае социальной гигиеной; с другой стороны, формальные принципы этики (хотя бы у Канта) оказываются слишком отвлеченными от всяческого жизненного содержания; наконец, социальные учения, наиболее доступные среднему пониманию широких масс, заменой всеобщей и обязательной этики классовую моралью в сущности и вовсе уничтожают наше индивидуальное представление о нравственности; личное благородство, возвышающее нас в наших глазах, оказывается ненужным, буржуазным; критерий нравственности утеривается вовсе; но наше индивидуальное содержание ищет чего-то равнозначного нравственности: мы не можем жить без внутренне реальных для нас устоев жизни; и если рушатся перед нами критерии правды и добра, мы поневоле ищем их в красоте, в мистике; и культ красоты поневоле возник и окреп вместо утрачиваемого ныне культа добра; но сфера красоты смутна и неопределенна; ища критерий красоты, мы попадаем в новый цикл противоречий; пожалуй, красота и есть созерцание; и действительно, эстетизм ищет опоры в созерцании; метафизика, эстетика так или иначе связаны с пессимизмом. Созерцание, то есть отказ от воли, как мы уже видели, переходит в свое противоположное; оно переходит в творчество новых жизненных отношений; и поскольку это творчество базируется на личном «я», постольку философия красоты из пессимизма переходит в эгоизм; нравственно то, что я нахожу красивым; но и тут красота сталкивается с нравственностью; «ты должен» противопоставлено «я хочу»; является мистический опыт, который различает в «я» личном «я» мировое; это второе «я», открывающееся мне во мне самом, обращается к «я» личному со все тем же «ты должен» во имя красоты, и обратно: «я» личное видит во втором «я» нечто индивидуальное; к нему обращается оно, как к «ты». Но как только сумеем мы различить личность от надиндивидуального корня личности, мы уже не можем не знать, что всякое другое «я», являющееся нам как «ты», определяется другим «я»; мое «я» второе (надиндивидуальное) есть вместе с тем надиндивидуальное «я» для всякого «ты», являющегося моему сознанию; раз это осознано, «я» второе становится «он», связующее всякие индивидуальные «я» и «ты»; тут мистика созерцания красоты переходит в религию; красота и нравственность сливаются: «я — это ты». Ницшевский эгоизм, провозгласивший «я», есть не более как тактический прием, по-новому приводящий к старой религиозной морали; Ницше нам, в сущности, говорит: «люби не ближнего („ты“), а себя („я“), но эта любовь нужна для того, чтобы „я“ ты открыл другое „я“ и превратил свое личное (близкое) „я“ в путь и стремление к другому далекому „я“; не зная реально связи между обоими „я“, что ты можешь знать о ближнем; только через далекое „я“ можешь ты подойти к ближайшему „ты“

(ближнему)». Но вывод из этого положения таков же, как и вывод древнейшей мистики Востока: «Я — это ты» («Таттвам Аси»). В этот момент не только красота становится нравственностью, но и формальная нравственность является для сознания внутренне наполненной содержанием, то есть она является красотой; здесь эстетизм становится этизмом; этическим элементом в эстетизме Бодлера был, в сущности, «Go?t de l'infini»; характерно, что эстетизм Верлена переходит в культ Мадонны, эстетизм Уайльда — в культ христианской красоты; Гюисманс становится католиком, Вагнер — поэтом и т. д. То же происходит с Ибсеном: провозгласив индивидуализм, Ибсен развертывает перед нами галерею эстетов, указывая вместе с тем трагический вывод эстетизма, наконец, в «Женщине с моря», «Эйольфе» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» высший момент человеческого творчества сливает красоту и нравственность в неделимом единстве. 2

Антиномии, которых мы так кратко коснулись, соединяясь друг с другом, образуют в личности сложнейший лабиринт жизненных отношений; в каждом данном конкретном случае сложность действительности всякий раз превышает практические ответы, диктуемые выводами из ныне отживших мировоззрений; каждое из этих мировоззрений рисовало нам жизнь упрощенно; являлись ли такими мировоззрениями материализм, позитивизм, пессимизм или идеализм, мистицизм — все равно: конкретно переживаемое осознается хотя бы в переживании и бесконечно сложнее, и противоречивее; действительность являет нам сложное соединение поступков и мировоззрений; наши же правила отношения к жизни, покоясь на пережитой простоте, не могут нас удовлетворять. Ибсен первый из драматургов отразил в своей драме действительную сложность отношений; его революционная деятельность заключается в том, что он срывает с нас методологические очки. До Ибсена мы жили в атмосфере гипноза; хотя мы и чувствовали жизнь сложнее, нежели о ней говорили нам господствующие мировоззрения, однако мы не смели признаться друг другу и себе в том, какова умалчиваемая нами переживаемая действительность; мы невольно представляли себя и других всецело позитивистами, романтиками, мистиками; мы не хотели признаться, что мы то и другое — одновременно; и в произведениях драматического искусства господствовала крайняя отвлеченность в изображении действительности; перед нами являлись типы, и только типы; но только редкое художественное произведение возвышается до подлинной типичности, где тип становится всечеловеческим, вневременным, бессмертным; обычно же тип вырождался в драме в ходячую тенденцию; и это имело место как раз в реалистической драме; в драме выражалась схематизированная простота поступков, а вовсе не подлинная сложность мотивов, подготавливающая коллизию. Тип в реалистической драме до Ибсена выродился в тенденциозный футляр; в этот футляр втискивался человек; перед нами был человек в футляре, а мы принимали этот человеческий футляр за подлинного человека. Почему? Потому что и сами мы были людьми в футляре; схематизм, присущий догматическим мировоззрениям недавнего прошлого, суживал наше отношение к жизни, а стоящие на страже городовые футлярных мировоззрений гипнотизировали личность; каждое мировоззрение имело свой плакатный символ веры, малейшее отступление от которого преследовалось строго городскими от позитивизма, рационализма, религиозного догматизма и т. д. Мы все — эстеты, либералы, социалисты и анархисты — были одинаково узкоконсервативны к требованиям живой личности. И когда Ибсен первый показал нам воочию подлинного человека со всей его скрываемой, подпольной сложностью, мы забили тревогу; личность оказалась несоизмеримой с самого разнообразного сорта футлярами, куда мы ее старались упрятать; Ибсен разбил футляр на человеке — правда, как бы со сцены: это геройство стоило ему многих страданий: он принужден был бежать с родины; но своим геройским поступком он помог разбить футляр на многих из нас; ибсеновская сцена оказалась более жизненной, нежели театральность показной стороны жизни; «В жизни этого нет», — сказала европейское общество, увидав ибсеновских героев; «Формы проявления нашей жизни в обществе безжизненны», — ответил нам Ибсен; «Да, это так», — подхватили немногие. Завязалась тяжба. И победил Ибсен: после Ибсена мы уже не вернемся к драме Сарду, Золя и даже Зудермана. Ибсен разбил футляр на человеке только в искусстве; частью благодаря ему этот футляр ныне разбит и на нас.

В этом отношении прав один из литературных критиков Ибсена, Лотар, когда он говорит следующие характерные слова: «Все, что прошлое столетие дало в области мысли, все отразилось в художественном творчестве Ибсена. Его анализ отдельной личности является синтезом века. Романтизм и реализм, пессимизм и оптимизм, социализм и индивидуализм — все течения времени сумел Ибсен заставить служить своим целям. И в этом целом труд его был посвящен будущему, которое Должно дать людям то, что им принадлежит, — права личности». А вот что говорит по этому поводу Йегер: «Драма вообще не сразу оказалась на уровне общего духовного прогресса в Европе». Датская газета «Социал-Демократ» следующим образом характеризует Ибсена: «Он был, как сам себя обрисовал в одном из своих стихотворений, рудокопом, который своим тяжелым молотом пробивает себе путь вглубь — в самые недра жизни и души человеческой». Ибсен продумывал свои драмы До конца: разбивая на нас броню нашего окаменения своей железной киркой творчества, Ибсен каждой репликой своих героев усложняет любое положение жизни, данное им в начале драмы; сначала он выдвигает тот или иной тезис в том общем, нам всем знакомом виде, в каком дан этот тезис в катехизисе любого мировоззрения: перед нами — неотесанная глыба, где еще нет жизни; далее начинается ряд перекрестных сцен, сопровождаемых градом реплик, сыплющихся на тезис, как частые удары кирки: первоначальная глыба становится все полногранной, и, наконец, из многих жизненных граней начинает выступать подлинно живой, бесконечно сложный контур, а мы недоумеваем: «В жизни этого нет». Вернее, не в жизни, а в футляре, в который стремятся забить жизнь городовые от догматизма. В этом отношении справедливо указывает Бьернсон на целесообразность и глубокую продуманность ибсеновских реплик, так часто поражающих наш догматизм своею парадоксальностью: «Он (Ибсен) — величайший мастер в смысле построения своих пьес. Возьмите „Дикую утку“. Там ни одной лишней реплики, каждое слово имеет свою цель. Настоящее чудо искусства». Но что, по мнению Бьернсона, является чудом искусства, то, по мнению наших критиков еще вчера объявлялось бессмыслицей. Вот как характеризует Ведель отношение к Ибсену многих датчан: «Ибсен слишком тяжел. Ибсен слишком холоден и мрачен... Ибсен слишком туманен, — говорят люди, которые неохотно отваживаются забираться в такие глубокие места, где уже не видно дна. Простой здравый смысл подымает на дыбы против Ибсена многих... писателей-реалистов... Ибсен такой сухой, угловатый... Ибсен слишком спокоен, почти безжизнен... Безупречен в смысле техники... Недостаточно артистическая натура»... Таков заряд обвинений против Ибсена; заряд обвинений не умолк и по сию пору. Но что можно сказать против? Ибсен тяжел — да, тяжело разбивает киркой футляр нашей успокоенности этот рудокоп духа; холоден, мрачен — в подземных глубинах нашей земли холодно: да, он холоден; в подземных глубинах нет света дня: да, он мрачен. В его глубине часто не видно дна, что возразить против этого? Прилив его творчества уносит в «неизмеримость темных волн»: все это верно. Простой здравый смысл вооружается против Ибсена: но здравого смысла у жизни нет, как нет его и у современности, где утончение научного, философского, общественного и религиозного смысла лишает этот смысл догматической «здравости», т. е. боязни заглянуть глубоко в себя и вокруг себя. Ибсен спокоен и сух: его спокойствие — земляная кора, под которой глухо грохочет вулкан: обычное для него спокойствие первых трех-четырех актов разрывается взрывом последнего акта, который заставляет его героев проделывать безумия, пугающие здравый смысл; лед его сухости, расплавленный безумием, низвергается тогда гремящим бурным потоком на нашу благополучную «влажность» жизни. Ибсен безжизнен — но крайние степени жара и холода вызывают анестезию чувств; безжизнен, потому что слишком велик размах его жизненности для наших, едва уловимых движений жизни: у нас часто не оказывается органов восприятия для Ибсена: они — атрофированы. И, безжизненные, мы жизнь ибсеновского творчества воспринимаем безжизненно. Ибсен безупречен как техник — да, опять-таки да: и виноваты мы сами, если техническая бездарность является для нас условием художественного дарования. «Ибсен недостаточно артистическая натура»; если под артистичностью разумеем мы неврастеническую раздерганность чувств, свойственную столь многим писателям, или актерскую широту натуры, выражающуюся в пьянстве, ношении альмавивы и гимнастике мускулов на сцене для выражения чувств, то Ибсен — натура действительно «не

артистическая»; его творчество, как и он сам, безукоризненно; оно, как и он сам. в цилиндре; воистину тупоголовость часто мы называем артистичностью, а темное, низменное нутро чувств (почти чрево) художественной интуицией; такое чрево молчит в творчестве Ибсена.

Сложность переживаний у лиц ибсеновского персонажа превышают сложность ответов той или иной доктрины, исходя из которой мы определяем свое умственное и нравственное отношение к событиям жизни; и потому-то Ибсена нельзя подводить под рамки той или иной доктрины; Ибсен не реалист, если под реализмом разумеют соответствующие доктрины; но Ибсен, однако, и не мистик, если под мистикой мы будем разумеют средневековую метафизику переживаний; Ибсен революционер; но он не социал-демократ, не анархист-коммунист; социалисты достаточно подчеркивали реакционный оттенок в творчестве Ибсена; и, однако, подлинно реакционные элементы общества и по сию пору видят в нем опасного революционера. Ибсен не присоединяется ни к какому догмату; но системой искусно подобранных реплик, а также всей фабулой своей драмы достаточно разбивает ту или иную доктрину; здесь пользуется он той или иной научной теорией; там выводит из любой доктрины вовсе неожиданный тезис, чтобы вновь раздробить, опрокинуть и по-иному выдвинуть его в следующей драме; каждая следующая драма бросает нам ряд вопросов, выбивающих нас невольно из любого догматического катехизиса. Любопытно признание Ибсена, записанное немецким литератором Конрадом, по поводу истолкователей ибсеновского творчества: «Да, да — уж эти мне толкователи. Не всегда-то они удачно справляются со своей задачей. Они любят все сводить на символы, так как не уважают действительности. А если преподнести им символ, они его опошляют и бранятся...» Эти слова Ибсена о характере своих драм чрезвычайно драгоценны: реалист выведет из них протест Ибсена против символического понимания его драм; символист же прочтет в его словах протест против реализма; истинный символ «они (истолкователи) опошляют»: «преподнести им символ... они бранятся». Но Ибсен, по-видимому, не реалист, не символист в обычно понимаемом смысле этого слова; под реальной действительностью он разумеет некую действительность, допускающую мир символов, сросшийся с нею в единстве; под символом, очевидно, вовсе не разумеет он аллегорию; говоря об опошлении истолкователями его символизма, он, очевидно, разумеет всевозможные аллегорические способы истолкования его драм, то есть попросту рационализацию образов. Но прямого ответа на то, как понимать его драмы, он не дает: он только ставит вопрос: его задача сбить с догматизма; столкнуть разного рода понимания действительности в непримиримом противоречии; схематическое разрешение того или иного вопроса, касающегося жизни, его не удовлетворяет: здравый смысл разрубает он тысячами парадоксов, и здравый смысл падает: мы стоим перед живой совершенно реальной сложностью; тут Ибсен или нас покидает, или обращается к символу, а мы — недоумеваем: 'Как подумаешь о том, — пишет Ибсен к Брандесу в 1882 году, — насколько у нас... еще туго, вяло, тупо критическое понимание, представишь себе низкий уровень нашего общего мирозерцания, — невольно впадаешь в глубокое уныние, и мне даже часто кажется, что лучше всего немедленно прекратить свою литературную деятельность. У нас, в сущности, не нуждаются в поэтических произведениях'. Далее: «У нас... не особенно заботятся о свободе, а только все о вольностях — в большем или меньшем количестве, согласно партийной точке зрения. Крайне неприятно задевает меня также эта некультурная плебейская наша манера полемизировать». В 1882 году еще горько чувствовал Ибсен глухую стену футлярных людей, дотошно лезущих на него со своими узенькими мировоззрениями; футляр, надетый на человека, в свое время чуть ли не заставил Ибсена бросить литературную деятельность; каким стоном звучат слова, обращенные бедствующим Ибсеном к королю уже после создания «Бранда», одного из величайших своих созданий: «Получаемыми выражениями... одобрения я не могу существовать... Я хлопочу не об обеспеченном положении, но борюсь за дело своей жизни, в которое непоколебимо верю... В руках вашего величества дать мне умолкнуть, склониться под бременем самого горького отречения, — отречения от дела своей жизни. Мне пришлось бы уйти с того поля битвы, на котором я, знаю, призван бороться...» Ибсена угощали кошачьими концертами и всякого рода демонстрациями; его считали упадочником, врагом общества, анархистом,



безумцем; еще недавно и у нас раздавались голоса, что ибсеновских героев не существует; помилуйте: Сольнес всходит на башню, чтобы говорить с Богом; Бранд ведет народ на вершины; Боркман надевает пальто и идет бороться с жизнью; все это — чепуха: какие-то ледяные руки, хватающие за сердце, — как непсихологично; так говорили почтенные буржуа и недоучившиеся писаки из критиков; и продолжали высоко держать голову, рассуждая о психологии, в то время как один из наиболее тонких психологов нашего времени, Гаральд Геффдинг, был глубоко захвачен тем самым «Джоном Габриэлем Боркманом», в котором усматривали бессмысленность и безумие самого Ибсена; этот же психолог дает следующий отзыв о глубоком психологическом чутье Ибсена в приветственной речи по поводу юбилея писателя. «Вы, — говорит Геффдинг, обращаясь к Ибсену, — ввели в драматическое искусство перспективу... Характеры и события разворачиваются перед нами с самого их возникновения, сокровенными ходами приводят нас к тому месту, откуда раскрывается широкий горизонт жизни человеческой. Какую сокровищницу психологических наблюдений и житейской мудрости представляют эти диалоги». (Из юбилейной речи.) Безумие, бред, нереальность, антипсихологичность — так характеризовало драмы Ибсена вместе с критикой тупоголовое мещанство всего мира и в своем упорстве ссылалось на науку, психологию, историю литературы; сокровищница психологических наблюдений и житейская мудрость — так характеризует творчество Ибсена один из виднейших психологов современности; и мы поверим последнему: Ибсен — действительный выразитель современной человеческой психологии, взятой во всей ее сложности; и его оправдывает подлинная наука, не боящаяся догматической указки. Что герои Ибсена подлинны, внутренне реальны со всем их символизмом, со всем загадочным туманом, в который их погружает Ибсен, это мы знаем теперь в себе, это мы знаем и по свидетельству Геффдинга. Был ли он еще и сознательно посвящен во все сложности современной теоретической мысли, переживающей трагедию? На это следует заранее дать ответ: нет, Ибсен сам читал мало, с философией и наукой в ее теоретическом выражении он был мало знаком, хотя его тезисы и оправдываются современной теоретической мыслью. Вот отрывок из письма к Брандесу, рисующий нам Ибсена во всей его философской наивности, со всей его философской пронизательностью; Ибсен пишет: «Ну, а сочинение Джона Стюарта Милля... Не знаю, вправе ли я высказаться по вопросу, по которому не являюсь специалистом. Но как вспомню, что существуют писатели, рассуждающие о философии, не зная Гегеля и вообще немецкой науки, то полагаю, что и не то еще дозволено. И я чистосердечно сознаюсь вам, что совсем не вижу прогресса или какого-либо будущего в направлении, указываемом Стюартом Миллем. Не понимаю, что вам за охота была брать на себя труд переводить это сочинение, которое по философскому мудрствованию напоминает Цицерона или Сенеку. Я убежден, что вы сами, и притом в срок, вдвое меньший, какой потратили на перевод, могли бы написать книгу в десять раз лучше. И, по-моему, вы оказываете Миллю величайшую несправедливость, сомневаясь в правдивости его утверждения, что все свои идеи он заимствовал от своей жены». Мы невольно улыбаемся, читая этот отзыв Ибсена о сочинении Милля. Уверенность в том, что Брандес может написать сочинение более значительное, нежели Милль, выдает с головой философскую наивность Ибсена; но критическое отношение к направлению Милля показывает необычайную интеллектуальную интуицию; теперь нам уже ясны промахи Милля; но письмо написано в 1873 году, когда английский позитивизм торжествовал в Европе.

Будучи глубоко наивен в вопросах теоретической философии, логики и психологии, Ибсен методом от противного приходил к образному выражению сложнейших антиномий современной теоретической мысли, разбивая и приводя к абсурду ограниченный догматизм. В этом отношении характерно одно воспоминание об Ибсене, рисующее его отношение к спору; Ибсен любил озадачивать своего собеседника парадоксами, заставляя опровергать эти парадоксы и вместе с тем внимательно наблюдая характер опровержений; так Ибсен собирал материал для творчества; он всячески испытывал диалектику и логику спорящего; оттого-то диалоги его так жизненно убедительны, так сложны, так не похожи на ходячую пропись, почерпнутую из теорий, несостоятельность которых очевидна для современных специалистов-философов, как была она внутренне ощутима для всякого живого

человеческого инстинкта, не забитого в футляр.

Ибсен не был специалистом-философом; тем не менее художественным инстинктом он предугадал сложность постановки вопросов в теоретической философии, выводы которой, лежащие в основе современных мирозерцаний, имеют, хотя и посредственно, большое влияние на решение жизненных антиномий в том или другом направлении. На этом основании многие указывают, что его драмы скучны; слишком много в них отвлечений; живые действующие лица у него часто эмблемы мирозерцания; живая жизнь отступает на задний план... Но если принять во внимание, что мирозерцание отныне есть глубочайшая связь, объединяющая творческие акты, а примат творчества над познанием ныне имеет все более и более защитников среди философов, то нам станет понятным, что мирозерцание так решительно вмешивается в жизнь ибсеновских героев; оно не имеет того отвлеченного смысла, который в нем хотят видеть; на всяком мирозерцании лежит печать откровенного волюнтаризма. Указывают на то, что ибсеновский герой вмешивает драму своего мирозерцания в личную жизнь; но и на это легко можно возразить: самые нормы мирозерцания не соединены с практическими ценностями творчески переживаемого бытия; между тем эти нормы predeterminedены творчеством; самое мирозерцание — в процессе образования; ряд существующих мирозерцаний в этом отношении переживает кризис; самая большая трагедия есть трагедия нашего познания, сознающего свой кризис; и если познавательные формы суть условия самой эмпирической действительности, переживаемой как жизнь, то кризис познания отображается в жизни как самое страшное крушение жизни. Ибсен открывает нам не трагедию в жизни; трагедия в жизни случайна; она может быть, может и не быть в условиях данной жизни; Ибсен открывает перед нами непрерывную трагедию самой жизни; наша трагедия predeterminedена трагизмом познания, обуславливающего жизнь и не приведенного к творчеству; если трагедия познания обрекает нас во власть сурового рока, то ибсеновские герои predeterminedены роком; отсюда детерминизм ибсеновских драм; Ибсен обычно показывает нам лишь развязку в драме; оно и понятно: то, что подготавливается непрерывно, не может быть представлено в условиях сцены; развязка у Ибсена всегда случайна; но случайность развязки — в видимости; Ибсен нарочно подчеркивает бутафорский характер своей развязки (на героя летит лавина, герой сходит с ума и т. д.), не самая эта данная в трагедии развязка ему нужна; нет у Ибсена внезапных, потрясающих ход драмы событий; события нарастают непрерывно; они нарастают еще в прошлом выводимых героев; и вот отсюда-то важность ибсеновского диалога; диалог ведется так, что мы начинаем проникать в далекое прошлое героев; мы живо переживаем далекую трагедию Джона Боркмана; подлинная трагедия здесь — в крушении карьеры Боркмана; но самое это крушение не на сцене; мы узнаем о нем из диалога; подлинная трагедия Сольнеса не в том, что он сорвался с башни, а в том, что он перестал строить башни и колокольни; когда мы впервые видим на сцене Сольнеса, мы и не подозреваем, что он уже пережил свою трагедию давно; из перекрестного диалога нам это становится ясно; и когда нам станет это ясно вполне, Ибсен неожиданно убивает своего героя: Сольнес падает. То же и в драме «Маленький Эйольф»; трагедия, от которой гибнет Эйольф, начинается еще до рождения самого Эйольфа; трагедия Освальда из «Привидений» вовсе не в том, что он сошел с ума, а в том, что он вообще родился. Ибсеновская драма начинается с конца трагедии: все главные события уже совершились; задача диалога — ретроспективно развернуть перед нами всю жизнь героев, ибо вся их жизнь — трагедия: нет поэтому у Ибсена видимого начала и видимого конца трагедии; но показать жизнь героя, а не только два, три события из жизни, — задача, не воплотимая на сцене; и потому-то Ибсен показывает нам своего героя не со стороны его крупных душевных движений, в нем происходящих, а со стороны внешних черт; действующие лица в гениально построенном диалоге рисуют нам прошлое героя самым детальным образом; сам же герой показан со стороны внешних черт; Ибсен снабжает свои драмы детальными ремарками: в них узнаем мы, как ходят его герои, какие они носят прически, костюмы; мы узнаем все их манеры, все жесты; чаще всего они мало говорят о событиях, жертвой которых они становятся; говорят они немотой, жестами, часто незначительными словами; за них говорят окружающие: тонкое кружево диалога все время

окутывает их; и мы часто начинаем их узнавать прежде, нежели они откроют рот; а когда начинают они говорить, то говорят о прошлом; во всех словах, почти незначащих, звучит это прошлое; окружающие их лица в таком случае являются как бы хором; они повествуют нам о прошлом героя, они комментируют их глухонемые жесты; и мало-помалу перед нами встает все то, что было с ними задолго перед тем как они появились пред нами; и тогда мы начинаем видеть, что трагедия их позади их, что они — обреченные; еще один последний удар, незаметный, незначащий, и они — гибнут; и вот приходит случайное, иногда мало имеющее отношения к их жизни, событие: ибсеновские герои тогда гибнут. Это несоответствие их гибели с кажущейся причиной подавало столько поводов к тому, чтобы упрекать Ибсена в бессмыслии и искусственности. Рубек гибнет в тот момент, когда нашел цель своей жизни, от случайно упавшей лавины; Эйольф тонет случайно; Боркман умирает от разрыва сердца в тот момент, когда, полный веры в себя, он идет бороться с жизнью; Сольнес падает с колокольни тоже случайно, когда он уже взошел на нее и ему оставалось только — спуститься; Бранд, перенесший смерть жены и сына, умирает тоже случайно. Ибсен как будто нарочно кидает нам в лицо этими случайностями, чтобы подчеркнуть, что все равно, от чего бы ни гибли герои, потому что они погибли — давно, до начала развертывающихся событий. Извне случайность, изнутри детерминизм — вот обычный прием Ибсена, Ибсен хочет как будто сказать, что не то в жизни драма, что приходит в событиях жизни внезапно; вся жизнь, когда нет гармонии между ней и сознанием Целесообразно прожитого прошлого, — сплошной ужас; Ибсен может сказать, что, когда изжита жизнь, приходят случайности, обуславливающие и внешнюю гибель. И Гедда Габлер застреливается оттого, что Левборг выстрелил себе не в грудь, а в живот. Ибсен хочет сказать, что случайности не случайны, что внешние события жизни не могут нас сломить; мы должны царить над случаем; мы должны быть творцами собственной жизни; Ибсен враг всякого детерминизма, если мы глубже измерим его творчество; детерминизм его, так сказать, чисто тактический; он берет современных людей, шаг за шагом вскрывает противоречия их жизни; далее связывает он противоречия эти с трагедией их безвольного сознания; он указывает на то, что детерминизм — следствие нашей раздвоенности; разлад жизни вокруг нас зависит от разлада жизни в нас.

Мы должны создать свою жизнь: вот единственный выход из драмы Ибсена. У нас должно хватить достаточно силы воли, чтобы побороть рок. Ибсен пересматривает современность; он развертывает перед нами серию лиц: ученый, общественный деятель, художник, проповедник, мелкий служащий; все они проходят перед нами, и все они оказываются под знаком Рока; все они — несостоятельны перед ими же вызванными событиями жизни; нет в них целостности: Ибсен стремится выбрать из жизни наиболее сильных; сильная личность сменяется сильной личностью; и, однако, эти сильные личности гибнут; Ибсен как бы стремится показать нам, что сильных личностей и вовсе нет. Но сам Ибсен верит в личность. И если среди нас нет того, кто с достаточной мужественностью сумел бы побороть собственный рок (безволие), он с надеждой обращается к будущему: провозглашает третье царство, верит в творческое слияние веры с сознанием; Ибсен — «странник по высотам», как его определяет Лотар; высоты человеческой личности сняты Ибсену; под скептицизмом и детерминизмом Ибсена скрывается юношеская вера в новую жизнь; к будущему, как и Ницше, обращен Ибсен. Вот как говорит о нем Лотар: «Он — поэт нашей тоски по новому веку, по новым людям — людям третьего царства, представителям духовного благородства!.. Ибсен — „странник по высотам“, простирающий руки к солнцу».

Тут начинается символизм Ибсена; тут — мещанство всех стран, натолкнувшись на ибсеновские символы (которые всегда суть видения будущего), сперва клеймит его позорной кличкой декадента, а впоследствии, когда с Ибсеном уже стало трудно разделяться при помощи одной ругани, мещанство всех стран в поте лица своего начинает дешифровать Ибсена, разъясняя его при помощи жалких аллегорий и серьезно веря, что эти аллегории — символы.

«Да, да — уж эти мне толкователи! — иронически отзывается Ибсен.

— Не всегда-то они удачно справляются со своей задачей... А если преподнести им символ, они его опошляют и бранятся».

Вглядываясь в содержание драм Ибсена, мы видим в них как бы три смысла, три параллельно выдержанных содержания: перед нами превосходные реалистические картины быта; мы видим живую Норвегию; фабула, действующие лица отчетливо зарисованы; начиная с черт лица действующего героя, его одежды, походки, жеста, языка и кончая бытом и общественными отношениями, мы нигде на всем протяжении драмы не встретим неотчетливости в рисунке; все здесь измерено, взвешено, зарисовано; реализм Ибсена в этом отношении может поспорить с реализмом Золя; перед нами чисто реалистическая драма; это, с одной стороны; с другой стороны, живо зарисованные фигуры среди обыденной обстановки жизни начинают говорить что-то такое, что вовсе не соответствует окружающей их действительности; мастер-реалист после изумительного знания жизни вдруг бросает нас как бы в сумасшедший дом; герой, только что сейчас говоривший с нами понятно, точно начинает заговариваться: он перекидывается от темы к теме; но не следует отчаиваться; вчитываясь в смущающие нас реплики, мы видим, что туманность, неожиданно врывающаяся в чисто реальное действие, так же неожиданно разрешается; действующие лица, еще только что говорившие прямо, понятно, начинают объясняться намеками; многие ищут здесь символизм; но символизм такого рода — кажущийся; он — только утончение диалога: Ибсен весьма экономен на объяснения; вскользь брошенное замечание, повторенное, быть может, только через несколько явлений, лучше характеризует душу героя, нежели пространное объяснение; вскользь брошенными словечками герои Ибсена быстро и метко характеризуют друг друга; два, три слова — и новая чисто реальная складка в облике; еще два, три слова — и новая складка; действующие лица все более и более обрисовываются; нужна большая память, чтобы свести к единству все эти мелкие черточки; в сумме они дают живой портрет; в действительности изображение человека состоит из столь мелких черточек, что черточки эти скрадываются; на полотне получают только линии; чем тоньше, бисерней рисунок, тем ярче портрет; но линии, складывающиеся в рисунок, у Ибсена состоят из слов; ибсеновский диалог в своем реализме тоньше, нежели мы обыкновенно привыкли видеть на сцене; у него нет ни одного лишнего слова; и если мы жалуемся на длинноты ибсеновских диалогов, значит, мы не понимаем их цели: Ибсен не заставит своих героев разглагольствоваться попросту; и если они говорят о ничего не говорящих пустяках, это значит, что именно в пустяках этих сказываются характернейшие черты их жизни, подготавливающие развязку; нужна крайняя сосредоточенность, чтобы увидеть все, что видит Ибсен в своих героях; в природе часто мы не замечаем вовсе малейших нюансов в изменении цвета неба, облаков; и мы часто бываем удивлены, когда люди, знающие природу, начинают предсказывать нам перемену погоды, взглянув на ясное небо; то же у Ибсена: события подготавливаются у него полутонами; он накладывает полутон на полутон, подготавливая то или иное событие, ту или иную реплику; а мы, невнимательно вслушиваясь в слова его действующих лиц, бываем удивлены будто бы беспричинным душевным движением его героев; всякий раз, когда это с нами случается, мы должны еще и еще раз вернуться к прочитанному, чтобы поймать ускользнувшую нить разговора; вот отчего ибсеновские драмы так проигрывают на сцене; часто актеры не в состоянии уловить всю сумму черт, подготавливающих событие; для этого нужно быть слишком большим психологом; слишком часто драматические писатели из крайних реалистов заставляют своих героев двигаться и говорить утрированно; ибсеновская неестественность слишком часто зависит от неумения проникнуть в тонкости ибсеновского реализма; как и Чехов, он строит диалог на полутонах; в этом отношении он более реалист, чем Золя. Как часто мы проглядываем многое в Ибсене; мне, например, приходилось встречать лиц, которые не раз и не два читали «Строителя Сольнеса»; им казалось, что они все там поняли; и, однако, из разговора приходилось мне убеждаться, что они проглядели одну существенную черту, характеризующую отношение Сольнеса к своей бухгалтерше, Кайе Фосли; они не заметили вовсе, что Сольнес ее гипнотизирует для своих целей; у Сольнеса большая

гипнотическая сила; Ибсен рисует Сольнеса как гипнотизера столь тонко и столь реально, что мы вовсе не замечаем в Сольнесе этого характеризующего его свойства, как часто не замечаем мы явлений гипноза, происходящих перед нами в действительности; всякий другой драматург, менее утонченный в реализме, старался бы подчеркнуть элемент гипноза каким-либо более грубым и явным образом; Ибсен пользуется этой способностью Сольнеса для того, чтобы слегка ретушировать его, казалось бы, и без того реальный портрет. Таких примеров, когда мы не видим многих черт в драмах Ибсена, сколько угодно; некоторые тончайшие штрихи, сознательно проведенные Ибсеном и незамеченные нами, вовсе не лишают нас наслаждения; мы только смутно чувствуем глубину фона драмы, скользая сознанием по ее поверхности; когда же неуловленных штрихов накапливается слишком много, мы начинаем подчас и вовсе не понимать диалога: тогда-то мы объясняем непонятые места их символизмом; или в совершенно реалистическом месте драмы начинаем строить ненужную аллегорию; линия непрерывного развития событий обрывается; и нам кажется, что Ибсен допускает произвольные скачки там, где он накладывает лишь тени, или прячет мотив в складки этой тени; после второго, третьего чтения расправляются складки; там, где, по-нашему, обрывается реализм, оказывается непрерывность. Первое, против чего надо предостеречь наивных зрителей, это против стремления понимать аллегорически любое неясное место драмы; драмы Ибсена поэтому следует советовать читать, а не глядеть. Некоторые штрихи биографии Ибсена заставляют нас полагать, что он писал свои драмы столько же для читателей, сколько для зрителей; к постановке своих произведений на сцене с течением времени он охладевал; Герман Бант приводит следующие характерные слова Ибсена: «Я пишу свои пьесы, как хочу, а затем предоставляю артистам играть их, как могут». Это ли не предел равнодушия к сцене? «По-видимому, он с годами и писал, имея в виду главным образом читателей, а не зрителей, — замечает актер Паульсен, — его последние пьесы прямо как будто иллюстрированы ремарками»; с этим замечанием нельзя не согласиться; кто внимательно прочел ремарки к «Строителю Сольнесу» или к «Джону Габриэлю Боркману», того не удовлетворят актеры: все будет казаться, что пропущено что-то наиболее характерное, наиболее живое в Сольнесе или Боркмане.

Следует по многу раз возвращаться к одной и той же драме, чтобы охватить хотя бы часть из тех широких горизонтов, которые рисует нам Ибсен; опыт одного чтения безрезультатен; одно чтение часто лишь озадачивает; одни осознают свое изумление перед Ибсеном как восторг, другие — как негодование; те и другие еще не понимают Ибсена; впоследствии, возвращаясь к прочитанной драме, бывшие поклонники Ибсена от него отказываются; хулители — становятся поклонниками; между тем большинство остается изумленным; изумление сопровождало творчество Ибсена на протяжении десятков лет; много было разговоров, опирающихся на изумление; «тут что-то не так, тут что-то есть», — слышали мы от одних; «ерунда», — говорили другие. Между тем и те и другие еще не знали Ибсена подлинного; я прочел более пяти раз каждое из крупных произведений норвежского драматурга, как-то: «Сольнеса», «Боркмана», «Бранда», «Эйольфа», «Женщину с моря», «Воителей в Гельголанде», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»; опыт пятого чтения приносил новые черты, которые ускользали от четвертого чтения; так ли у нас читают Ибсена? И оттого-то у нас Ибсена не знают вовсе.

Все эти слова касаются лишь поверхности ибсеновских драм; я говорю тут еще пока об Ибсене-реалисте; и вот когда, наконец, сумеем мы найти чисто реальные черты в том, что вчера нам еще казалось туманным, мы наталкиваемся на некоторые образы и выражения, несводимые к реализму. Если слова старика в «Дикой утке» «лес мстит за себя» еще объяснимы аллегорически, то поступок Рубека, убегающего с Иреной к вершинам, чтобы преобразиться, грубо ломает тончайшую ткань реализма, которой обвинил своих героев Ибсен в других сценах этой изумительной драмы; здесь аллегория властвует уже над поступками людей; из риторической формы выражения аллегория становится реальностью, определяющей поступок: слово тут у Ибсена становится плотью; в самом деле: я могу в жизни выражаться иносказательно; живая речь пестрит узаконенными в языке

символами-метафорами; более того: я могу всегда создать метафору, не встречающуюся в обиходе речи; и когда ибсеновские герои создают свои индивидуальные метафоры, у нас нет еще оснований уличать Ибсена в измене реализму; но когда те же герои начинают продолжать свои метафоры в жестах или поступках, например когда, сравнив подъем и пробуждение личности с подъемом на горные вершины, они и реально идут на вершины, чтоб пробудиться, мы смело можем сказать: «В жизни этого не бывает». Тут панегиристы Ибсена от реализма обыкновенно становятся в тупик; им нет лазейки: они должны объявить Ибсена сумасшедшим или стараться объяснить поступки ибсеновских героев их ненормальностью; так и поступали еще вчера с Ибсеном все критики-реалисты: они объявили Ибсена декадентом — сперва; потом они старались оправдать Ибсена, стремясь определить его писательскую деятельность, как сводящуюся на изображение психопатов; но слишком ясно, что такое объяснение — увертка; слишком ясно, что Бранд, Сольнес, Рубек, Боркман для Ибсена не психопаты вовсе; да и кроме того: странно было бы от Ибсена ждать изображения одних только душевнобольных; Ибсен, этот тончайший реалист, изображал окружающую действительность; а если в окружающей действительности его внимание останавливали лишь чудачки, подобные Рубеку, это значит, что в окружающей действительности он усматривал штрихи, роднящие ее с сумасшедшим домом; но тогда и мы, судящие Ибсена, и вся ибсеновская критика есть критика сумасшедшего дома; но и тогда подлинная наша действительность для него не действительность вовсе.

Так приблизительно и смотрел Ибсен, указывая на кризис сознания, кризис моральных, социальных и эстетических воззрений нашего времени; недаром один критик охарактеризовал Ибсена как пророка с протянутыми руками к лучшему будущему; он звал к нам это будущее; он звал нас переступить за черту современности; но это было только потому, что хаос понятий, в котором мы живем, не в переносном, а в буквальном смысле есть тюрьма или сумасшедший дом; футляр, который разбивал на нас Ибсен, это те цепи, которые приковывают нас к нашей тюрьме.

Рассматривая галерею действующих лиц Ибсена, так сказать, в первом плане мы замечаем, таким образом, у него непримиримый дуализм между чисто реалистическим изображением событий и какими-то с реалистической точки зрения недопустимыми символическими отступлениями; если мы догматики-реалисты, мы должны признать ряд падений ибсеновского творчества как раз в местах наибольшего подъема; и это тем нагляднее, что в местах наименьшего подъема реалистическая ткань драмы совершенна; если мы догматики-символисты, мы должны признать, что во всем творчестве Ибсена есть всего несколько мест, заслуживающих внимания; все же пространство его драм занято мало для нас интересным изображением быта; провозглашая смерть быту, мы должны провозгласить смерть ибсеновской драме, выделив из разных драм несколько ценных страничек; вот почему и по сю пору ограниченные догматики как символизма, так и реализма, в сущности, проходят мимо Ибсена, отдавая ему дань официального почтения; для первых занимательнее малокровный Морис Метерлинк; первые уже давно преодолели Ибсена в сторону Блока; вторые преодолели Ибсена в сторону Ведыкина, или в сторону раззолоченной буржуазной грязи, которую так щедро им расточает ныне шикарный реалист импрессионистического оттенка, Генрих Манн: описание сверкающего оперения «Дианы-Минервы-Венеры» для них интереснее серо-туманных красок «Женщины с моря».

Но вглядываясь пристальнее в реализм ибсеновских драм, мы вскрываем в них мощную идеологическую струю; детерминизм этих драм предопределен идеологией самого Ибсена; центр этой идеологии — кризис сознания; но сама идеология Ибсена разворачивается перед нами не прямо, а доведением до абсурда мирозерцания, господствовавших еще так недавно среди нас; нас начинает поражать власть идей в драмах Ибсена; герои его одержимы тем или иным мирозерцанием; они стремятся практически воплотить мирозерцание в жизнь; они стремятся самую свою жизнь вывести из мирозерцания; они превращаются в ходячие образы и подобия исповедуемых доктрин; на этой почве часто

подготавливается конфликт мирозерцания с жизнью; они падают жертвами этого конфликта; в «Столпах общества» и «Докторе Штокмане» доводится до абсурда правда для многих, в «Гедде Габлер» — правда для одной; коллективизм, как и индивидуализм, как отвлеченные принципы, воплощенные в жизнь, — суть ложь; но и компромисс между одним и многими, по Ибсену, невозможен. В «Бранде» изображена трагедия отвлеченной морали любви; казалось бы, вывод: мораль — есть любовь; но какая? Любовь ко всем? Но она — невозможна; бескорыстная любовь к «вещам»? Но трагедия Боркмана построена на этой любви; любовь к ближним? Но ближние — большинство: ближние клеймятся в «Докторе Штокмане». Любовь чувственная? Но трагедия «Эйольф» построена на этом; любовь к созданию для себя? Но в этом трагедия «Гедды Габлер»; для других? Но в этом трагедия «Сольнеса», созидавшего «дома для людей». Куда ни кинь, везде клин; воистину, драма Ибсена есть драма существующих мирозерцаний. Мирозерцание — реальной жизни; вся жизнь есть следствие мирозерцания; тут, под эмпирическим детерминизмом, вскрывается у Ибсена гносеологический идеализм. Кризис нашего мирозерцания только в творчестве Ибсена отобразился; только Ибсен среди всех современных драматургов сознал до конца степень реальности этого кризиса, его могучую власть на реальную жизнь людей; с этой точки зрения вся реалистическая картина жизни, выгравированная творчеством Ибсена, есть эмблема: 1) антиномии нашего познания, 2) антиномии между познанием и бытием; вот почему везде смысл драмы двоятся; любая реалистическая сцена, изображающая битву жизни, есть вместе с тем наглядная эмблема великой битвы между раздвоением нашего сознания, а также противоречие раздвоения между сознанием и бытием; противоречие между бытием и творчеством: пример — Сольнес: строя дома для людей, он желает строить дома для Бога; и от этого гибнет; противоречие между «я» — и «ты»: пример — Гедда Габлер: утверждая до крайности свое «я», Гедда ради «я» губит «ты» (Левборга), которого, однако же, любит; как скоро для «я» исчезает «ты» (Левборг застреливается), гибнет Гедда; вывод — «я» и «ты» должны соединиться в чем-то, что ни «я» ни «ты»; противоречие между желанием и долгом: пример — Эллида Вангель (ее драма между долгом по отношению к мужу и желанием уйти с незнакомцем); противоречие между милосердием и нравственным законом: пример — Бранд. И т. д.

Все драмы Ибсена построены на противоречиях; противоречия эти предопределены раздвоением между сознанием и жизнью; бессознательная жизнь есть состояние животное; проведение сознания до его возможных границ есть подчинение самой жизни сознанию; трагический вывод: мертвая жизнь: между мертвой жизнью и жизнью животной особенно ярко в «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Рубек — сознателен: но он — мертв; окружающие его живы, но бессознательны; когда он изваивает их, они выглядят зверями; Рубек сознает, что и жизнь, и сознание в творчестве; творчества жизни не хватает Рубеку; он только сознанием доходит до творчества: преобразить свою жизнь он не может; и он — гибнет.

Тут нащупываем мы сокровенный нерв самого ибсеновского творчества; нам открывается как бы третий этаж его художественной постройки; трагедия героев Ибсена в том, что они то бессознательно стремятся к творчеству жизни, как Боркман, инстинктивно стремясь выбросить из земли земляные богатства и ими преобразить жизнь; земля погубила Боркмана; то герои эти хотят из сознания сотворить для себя живую жизнь; и, совершенные мертвецы, они гибнут, как только поднимаются к стихии живого сознания — воздуху вершин: совершеннейший мертвец Рубек гибнет, поднимаясь к высотам своего оледенелого сознания, когда сознание это указывает на себя как на продукт творчества; сознание долга без живо ощущаемой любви губит и Бранда; сотрясением воздуха срывается лавина; обоих погубила воздушная стихия; так же губит стихия сладострастия, вода, маленького Эйольфа. Огонь деятельности без знания земли и без мудрости воздуха превращает Штокмана во вредного чудака; ибсеновские герои не знают соединения стихий в гармоническом единстве; они гибнут и от воздуха вершин, и от земли, и от воды, и от огня. В Бранде есть огонь и воздух, но нет земли и воды; В Боркмане есть и земля, и огонь; нет воды и воздуха; в Сольнесе есть и земля, и вода, и огонь; воздуха нет. Стремление к творчеству новой жизни ведет к гибели у

Ибсена, потому что для творчества жизни нужно стать одновременно и выше жизни, и выше сознания, соединить сознание с жизнью, претворить слово в плоть; сочетать «я» и «ты» в «он»; стремление и долг — в свободе. Эти выводы ярко и сжато намечены у Ибсена в «Императоре и Галилеяине».

Таково трехъярусное построение ибсеновских драм; в первом ярусе нас встречает изумительное изображение чисто реальной стороны жизни; это — драмы бытия: бытовые драмы; в этом плане понимания их господствует детерминизм: бессловесная жизнь, непрекословная плоть: человечество изображено как немая покорная тварь, убиваемая роком; все эти бытовые лики, мелькающие перед нами, имеют «звериные морды»; здесь Ибсен является Рубеком, изваивающим чисто животные образы: отсюда любовь Ибсена к чисто индивидуальным психофизиологическим чертам и жестам своих героев; то, о чем непрекословно молчат герои, касаясь важных событий вскользь, как бы обиняком, или то, о чем они безумно режут, проваливаясь в бездну, есть трагедия между познанием и жизнью, предопределившая их гибель, трагедия, о которой они и не подозревают; «непрекословная» или «мычающая» тварь есть отражение лица бесплодных ангельских идей, ведущих над жизнью (в сознании) свой страшный поединок; тут открывается ибсеновский мир бесплодных слов; этот мир сознания, о котором его герои молчат, невидимо проникает стены их домов; неведомая им самим трагедия требует своих жертв; трагедия сознания оказывается реальнее самой жизни; когда этот невидимый мир идей вторгается в обыденную жизнь героев, герои начинают говорить эмблемами, потому что и сами они — ходячие эмблемы: оба смысла, реалистический и эмблематический, совмещаются параллельно в драме Ибсена; с одной стороны, герои Ибсена — звери, с плотью, но без слова; с другой стороны, они — ангелы: слова без плоти; ни там, ни здесь нет еще человека: есть что-то дочеловеческое, олицетворенное в безумном лепете Освальда: «Солнце, солнце»; с другой стороны — сверхчеловеческое в бесплодном крике Бранда: «Все или ничего» (но так как «не все», то одно «ничто»): две лжи, два ужаса, два мира, два царства: царство отречения от личности во имя рода, и царство отречения от рода во имя личности: царство отца, и царство сына; одно — бессловесная бессознательная земля, уничтожаемая роком; другое — сознательное бесплодное слово, гибнущее от прикосновения к жизни; гибель и тут, и там; единственный выход из гибели — восхождение к той степени совершенства, где параллельные царства соприкасаются (третье царство, царство Духа, соединяющее небо и землю, ангела и животного в Человеке); «мы еще не люди — мы рожденные звери, нерожденные души: но мы не умрем, в землю нашей плоти сойдет к нам душа, и мы будем, будем, будем людьми: мы преобразимся, воскреснем» — вот немой вопль Ибсена, и тут сходится он с Ницше, как сходится он с Писанием.

Нас — нет, но мы — будем.

Так реализм и идеализм Ибсена соединяются в третьем ярусе его творчества — в символизме. Аллегии слов и реальность действия соединяются у Ибсена в аллегорический жест; там, где у Ибсена уже нет слова, чтобы выразить ощущаемое им будущее, где у него нет поступка, чтобы выразить нужное действие, там сводит Ибсен аллегию на землю, облекает слово в жест, жест — в слово. Мы знаем, что такое облечение формально: «минус» познания на «минус» бытия дает «плюс» ибсеновского символа; «плюс» Ибсена в символизме; «минус» его в наивном реализме и идеализме. Апокалипсис дает вдохновенные видения будущего: здесь нет искусства; здесь или безумие, или пророчество; на вершинах своего творчества Ницше рисует пророческие образы грядущего Человека: творчество Ибсена подводит драму к той точке, за которой драма перестает уже быть искусством; но реального пророчества нет у Ибсена; однако совершенно реален кризис современных мирозерцаний, им предчувствуемый; но этим реальным образам и эмблематически выраженным идеям, как по некоей ведущей к небу лестнице, от противного, подходим мы к тому, от чего отправляется Ницше — в символах индивидуальных, апостол Иоанн — в символах надиндивидуальных.



Три этапа надлежит пройти современному индивидуализму: от Бодлера — к Ибсену, от Ибсена — к Ницше, от Ницше — к Апокалипсису.

Путь от Бодлера к Ибсену есть путь от символизма как литературной школы к символизму как мирозерцанию; путь от Ибсена к Ницше есть путь от символизма как мирозерцания к символизму как мироощущению; это мироощущение ведет к реальной символике; наконец, путь от Ницше до евангелиста Иоанна есть путь от индивидуальной символики к символике коллективной, то есть к окончательной преобразующей религии, символика становится воплощением, символизм — теургией.

Ницше без Ибсена — голова без туловища, Ибсен без Ницше — туловище без головы: оба вместе — хотя и живой, но еще безглазый организм, долженствующий стать зрячим; прикосновение к религии, и —

Открылись вещие зеницы,

Как у испуганной орлицы...

А пока: Ницше — живо говорящий, но бесплотный пророк; Ибсен же — пророк глухонемой, плотной. Ибсен — глыба земли, сковывающая подземный бурный поток; Ницше — огненная молния, праздно бороздящая небосклон. Ибсен — гном; Ницше — яркая, воздушная саламандра; оба — стихийные духи; приобщаясь к творчеству Ибсена, мы получаем силу; но сила еще без движения; холодно она окаменеваает в нас: нам кажется, будто сердца касается ледяная рука: но это — оледенение нашего сердца; приобщаясь к творчеству Ницше, бессильно начинаем мы носиться в воздушных пространствах; Ницше зовет нас оставаться верными земле, а сам продолжает носиться в воздухе; Ибсен тянется в горы, но не может подняться: один зовет другого; одному нельзя жить без другого: оба ведут к безумию, разрывая души наши пополам.

Кто-то Третий должен соединить. Кто же Третий?

## ИСКУССТВО

— Искусство есть искусство жить.

Так я определяю искусство. Имею ли я право так определять искусство?

Определение мое — определение ли?

Что значит определить?

Определить высказанное суждение — значит указать на отношение между понятием предмета и понятием предиката. В данном случае понятие «искусство» есть ограничение более общего понятия; более общее понятие есть понятие об умении жить.

Я должен определить искусство умением жить.

Уметь жить, говорю я и понимаю смысл этих двух слов. Уметь жить, читаете вы мои слова и понимаете их. Сочетание слов, соединение их понятно. Но сами слова, понятны ли они?

Что есть умение? Что есть жизнь?

И вот уже отчетливость понимания пропадает. «X + Y» — понятно, наглядно; «X», «Y», порознь взятые, глядят на нас как загадочные сфинксы.

Так всегда: сочетание слов приближает конкретный, невыразимый в терминах, переживаемый смысл слова; разъединение слов есть разложение некоей цельности, разложение переживания, связанного с определенной группой слов: определение слов группы есть уже разложение группы, разложение переживаемого смысла, превращение представления в понятие. Здесь цель переносится на слово, слово становится целью определения; прежде оно было средством выражения переживаемой цельности.

Переживаемая цельность жизни разлагается познанием. Познание разлагается жизнью.

Определение умения жизни определением понятий жизни, умения есть неумение жить, умерщвление жизни, потому что для точного определения этих понятий я должен отдать свою жизнь решению тончайших методических проблем знания без надежды решить их.

Я должен пропустить слова сквозь призмы разнообразных научных и философских дисциплин.

Жизнь — это физико-химический процесс, т. е. процесс образования и обмена белковых веществ. Но процесс образования белковых веществ не определила химия.

Жизнь — это совокупность норм поведения, предопределяющих теоретические вопросы разума. Но совокупность норм и самое предопределение ими теоретических форм знания все ее этическая проблема.

Жизнь есть связь переживаний, но законы связи неизвестны.

Жизнь есть внутренне осознанная причинность, жизнь — реальная целесообразность и т. д. и т. д.

Так определим мы жизнь — методологи, теоретики; все тут — определение неизвестной величины группой неизвестных величин.

Так же определим мы «умение»; и так же определение это — эквилибристика неизвестными величинами.

Потом мы соотнесем обе группы неизвестных величин, и это возведение неизвестного в квадрат создает иллюзию, будто мы что-то определили.

Многотомный трактат даст отчет нашему сознанию о степени нашего незнания. И это знание о незнании называем мы познанием.

Нам все кажется, что, если мы откровенно признаемся в невозможности что-либо понять в терминах науки, мы зарекомендуем себя как дикари. Если же мы изложим любой вопрос так, чтобы всем стало ясно, что один путь исследования так-то не отвечает на вопрос, а другой не отвечает на этот вопрос иначе, то это уже знание.

Так цель познания, его содержание превращается в метод. Что есть жизнь? Метод суждений. Что есть истина? Метод трактовать методы.

Эта особенно тяжкая форма хронического незнания, незнания по пунктам, есть предмет гордости нескольких теоретико-познавательных школ.

Чем отличается просто незнание от теории незнания... виноват — от теории знания?

Тем, что просто незнание скромно, а незнание, забронированное нормами, выглядит рыцарскими доспехами; доспехи эти образуют контур рыцаря... без рыцаря.

Сегодня это — страж, охраняющий храм познания от базара всезнания, завтра это — пугало, продаваемое на том же базаре по дешевым ценам.

Но вернемся к предмету.

«Надо уметь жить», — утверждаю я. «Надо уметь жить», — утверждаете вы.

Что есть жизнь?

«Жизнь — это совокупность норм практического разума», — утверждаю я.

«Жизнь есть физико-химический процесс образования и обмена белковых веществ», — утверждаете вы.

Мы уже не понимаем друг друга: наше согласие оказалось фиктивным; или согласие коренилось не в сходстве методических определений, а в чем-то ином.

Во всяком случае, мы должны друг друга понять, мы должны взаимно усвоить термины или вовсе отбросить определение жизни. В первом случае процесс понимания коренится в процессе осознания переживаний. Во втором случае понимание коренится в темной ночи сознания.

В первом случае я должен рекомендовать читателю списочек книг по теоретической философии для того, чтобы понятия «совокупность», «норма», определяющие жизнь, были понятны в точнейшем смысле этих слов; далее: я настоятельно потребую от читателя знания обеих «Критик» Канта для понимания того: 1) что есть разум? 2) что есть практический разум? Предложенный списочек книг вызовет новые списки. Читатель должен засесть за целую библиотеку; читателю не избежать «Commentar zu Kant».

Пусть читатель не сердится; ведь я его определение жизни как физико-химического процесса погонит меня в аудитории и лаборатории, где почтенные мужи познакомят меня с теоретической химией и физикой; и далее: химия органическая от меня не убежит, точно так же, как и физиология.

Наше определение жизни отсрочится на несколько лет; наконец мы встретимся: я — во всеоружии точного знания, вы — во всеоружии теории знания. Взаимное понимание обеспечено, согласия — еще нет. Отношение точного знания к теории знания выдвинет вопрос о взаимоотношении и критике методов.

И вот спор наш откладывается еще на несколько лет.

«Это шарж, — негодуете вы, — утверждение и обоснование суждения годами невозможно. Ведь тогда пятиминутная речь, логически обоснованная, требует целой жизни для обоснования». — «Да, — утверждаю я, — если обосновывать, так обосновывать; всякое же иное обоснование есть смешение внутреннего чувства с общими, непроверенными местами, т. е. ряд вековых ходячих заблуждений, утверждаемых истинами с дурным вкусом».

Или знать, или вовсе не претендовать на знание: не смешивать. Любое житейское суждение, которым обмениваемся мы друг с другом в обманчивом предположении, будто мы понимаем суждение, влечет нас к анализу, т. е. к незнанию. Вся наша жизнь — десяток обманных суждений, плодящих химеры. Проверка же этих суждений заняла бы всю жизнь — и не хватило бы жизни!

Проверка суждений о жизни вместо жизни — вот удел познающего. И я утверждаю жизнь, т. е.

я отрицаю познание как цель.

А поступая так, я утверждаю незнание.

Всякий поступает, как я, но не всякий сознается в этом.

Тут мы все возвращаемся к познанию переживанием, махнув рукой на точность определений. Все поступают так, но не все сознаются: для такого признания требуется либо голубиная простота в вопросах познания, либо змеиная мудрость методолога, не потерявшего ценность жизни.

И змеиная мудрость подстиляет подчас теоретический анализ, но, к сожалению, к этому свойству змеи присоединяется подчас и коварство. Змея еще — и ядовитая змея, она сохраняет жизнь для себя и отравляет ее для других; отравлять жизнь другим — в этом сладострастие гносеолога.

Александр Великий неуч по сравнению с Кантом; однако творчество его воли воздвигало и сокрушало царства, когда бурей прошел он по Азии.

Мы можем соглашаться с «Критикой» Канта, но мы не можем отрицать, что Кант в своем кабинете был восьмым книжным шкафом среди семи шкафов своей библиотеки. И вот мы ставим вопросы. Может ли книжный шкаф обладать личным творчеством?

Царство Александра рухнуло вслед за ним. Кант отравляет синильной кислотой интеллигибельную вселенную вот уже сто лет.

Кто более разрушителен?

Знание о незнании опаснее незнания.

Было ли личное творчество жизни в Канте? Быть может. Но и факир, десятилетия костенеющий на камне, творит для себя в жизни жизнь. Смысл жизни не в объекте ее, а в объективируемой личности.

Может быть, Александр ощущал в себе творческую пустоту.

Творчество жизни есть тайна личности: объективные цели жизни (созидание науки, искусства, общества) — внешние эмблемы творческих тайн, переживаемых лично. Умение жить есть индивидуальное творчество, а общеобязательные правила жизни — маски, за которыми прячется личность. Жизнь, осознанная в законах, есть веселый маскарад, где откровенное признание темноты жизни есть добрая маска, а утверждение норм есть маска злая.

Жизнь есть личное творчество.

Умение жить есть непрерывное творчество: это мгновение, растянувшееся в вечность: условия внешней необходимости разрывают творческий ряд и мгновение. Вечность распадается на водопад миггов, образ жизни распадается на тысячи образов, форма жизни — на тысячи форм.

Эти формы тогда — формы искусства, т. е. обломки единой формы; единая форма — творчески прожитая жизнь.

Творчески прожитая жизнь есть жизнь, в которой расплавлена, как в свободе, необходимость, или это есть жизнь, из которой необходимость изъята вовсе. Во втором случае я сжимаюсь, убегаю от условий необходимости в бесконечный покой, в оцепенение: таков факир, останавливающий дыхание; таков Кант, пишущий «Критики», закостеневший в кресле: хорошо было ему предписывать нормы морали, когда он убежал от всякой морали, превратив

линию своего творчества, линию личной жизни, в точку кабинетного сидения. Он писал для факиров — не для людей; он не нуждался в морали, ибо он был вне действия; между тем яд его слов простирался на действие. Факиры те молчали; они были откровенно немые; Кант — говорил: он — немота в маске из слов: злая маска.

Если я хочу расплавить действие закона в действие свободы так, чтобы свобода и закон соединились в одно, я вступаю в борьбу с косным образом жизни; эта борьба — трагедия.

Творчество мое — бомба, которую я бросаю; жизнь, вне меня лежащая, — бомба, брошенная в меня: удар бомбы о бомбу — брызги осколков, два ряда пересеченных последовательностей; осколки моего творчества — формы искусства; осколки видимости — образы необходимости, разрывающие личную мою жизнь.

Разнообразие форм (т. е. я, разорванный вовне, и мир, разорванный во мне) — это столкновение форм жизни с формами творчества, т. е. природа в законах и свобода в формах; свобода в формах — вот первичное определение форм искусства. То, что отъединяет цельность моего «я» от цельности моего «не я», есть изделие; отношение «я» к «не я» есть вхождение «я» в «не я», и обратно: «я» становится «не я» как творческое изделие; «не я» одушевляется в «я» как изделие же.

Форма искусства — это арена борьбы, где «я» защищает свою свободу; трагедия — вот условие эстетического творчества.

Искусство жить есть эстетическое творчество во внешнем определении его. Внешность жизни есть материал творчества при внутреннем определении ее.

Искусство жить есть искусство продлить творческий момент жизни в бесконечности времен, в бесконечности пространств; здесь искусство есть уже созидание личного бессмертия, т. е. религия.

Вторжения личного творчества в условия необходимости — вот что есть форма; опять-таки допустимое определение искусства; условие этого вторжения (преодоление сопротивления, борьба) — трагедия; ступени преодоления трагедии — ступени религиозного развития. И обратно: религия в процессе завоевания мира есть трагедия; трагедия в процессе возникновения есть мифическая песня (т. е. поэзия и музыка); песня — форма искусства.

Искусство всегда трагично; трагедия — религиозна; таково углубление искусства извне вовнутрь. Религия всегда трагична; трагедия всегда есть форма искусства: вот ход творчества изнутри вовне.

Жизнь — равнодействующая этих двух направлений, в ней борьба двух стремлений: изваять полет в камне и обратно: заставить камень лететь. Последний вывод первого стремления: жизнь — это мертвое изделие, где делатель отсутствует; вывод из другого стремления: жизнь

— это делатель в разнообразии проявлений. Жизненный вывод из первого стремления: личная смерть. Из второго: вознесение камней земли и всего, что стало землей, то есть восстание из мертвых.

Жизнь — борьба уже мертвеца с уже воскресшим. Религиозный символ этой борьбы: борьба человека, ставшего Богом, с образом мертвой, ископаемой формы. Эта ископаемая форма есть как бы палеонтологический птеродактиль [Птеродактиль — ископаемая крылатая ящерица.], воссозданный личным творчеством, как дракон.

Бог, как иной человек; черт, как дракон, т. е. ископаемый предок: птеродактиль.

Жить — значит уметь, знать, мочь (Κ?ππεν).

Уметь: т. е. уметь бороться с тысячелетиями прошлого.

Знать: т. е. видеть образ моих стремлений, будущее; такое знание не есть знание о незнании (методика), но желание личного бессмертия.

Мочь: т. е. дерзая вступить в бой с обнимающим меня моим прошлым (природой, из которой в моем представлении я возник); мочь — это значит восхищаться образ моих стремлений, быть восхищенным, восхищаться, т. е. радоваться дерзновению: мочь — это быть героем.

Я, видимо, разлагаюсь в методах разложения видимости. Сложить себя самого из бесконечных рядов незнания — вот моя задача; мочь — значит мочь воскреснуть: вот цель жизни.

И оттого-то жить — значит уметь, знать, мочь, быть искусным; и оттого-то умение жизни есть корень всяческого искусства. Это умение и есть жизненный ритм.

Знание жизни есть умение сохранить всякую жизнь (мою, чужую, родовую): вот где соединяется с жизнью корень искусства. Искусство поэтому глубоко жизненно; роль его — целебная роль. Искусство есть начало, созидающее личность; созидание личности в ее форме, в ее переживании; в теле, как и в духе.

И оттого-то среди многообразных форм искусства скульптура есть форма, изображающая ритм тела, а музыка — ритм духа.

Но скульптура и музыка возникают в позднейшей стадии жизни, в эпоху отделения искусства от коренных и прямых целей жизни, в эпоху разложения форм; эта эпоха есть всегда показатель разложения первобытной личности. Есть в истории человечества две эпохи, когда форма искусства еще не существует как нечто само в себе замкнутое и когда под искусством мы понимаем некоторую форму, существующую отдельно от жизни.

Беру пример: естественная импровизируемая песнь — вот форма, которая непосредственно сливается с жизнью, вытекает из жизни; топор, украшенный резьбой, — другой вид естественной формы искусства. Но лирический дифирамб, подчиненный правилам метрики, но барельеф, украшающий портик храма, — все это искусственные формы, т. е. формы искусства в нашем смысле.

Почему же искусственные формы сменили прежние формы творчества?

Потому что жизнь в прежнем смысле перестала быть жизнью. Жизнь, воспринимаемая нами, есть жизнь раздробленная: жизнь в многообразии форм, где ни одна форма не дает полноты, цельности, единства.

И потому-то цельность жизни, единство ее, есть вывод нашего сознания; цельность жизни есть всегда отвлечение от форм. Цельность жизни дается нам в понятии, но не в переживании.

Я переживаю обрывки цельности. Лишь воспоминание мое связывает пережитое. И форма связи умозаключений, и сумма умозаключений — жизненный опыт, и единство опыта — теория.

В теории я постигаю цельность жизни, связность ее: на практике я всегда в бессвязности бытия, в хаосе мыслей, чувств, поступков, разбитый на бесконечность форм, потерянный в формах.

Не то было в эпоху доисторическую.

Не существовало тогда многообразия и социальных, познавательных эстетических форм. Человек в лесу, человек и природа — вот единственная форма жизни: человек боролся, вместо того чтобы познавать; борьба за существование — вот единственное условие жизни; победа над смертью в каждый данный момент жизни — вот единственное условие познания; трагический смысл этой борьбы — вот эстетическая форма переживаний.

Социальная, эстетическая и познавательная формы жизни соединялись в творчестве.

Жизнь была творчеством. Жизнь была высоким искусством личности (трагедией), жизнь была вместе с тем и познанием.

И потому-то цельность жизни переживалась в каждом мгновении; эта цельность никогда не осознавалась.

Доисторическая эпоха создала личность. В отвлеченном сознании доисторического человека плавало в хаосе; в сознании жизни доисторический человек был целостен, гармоничен, ритмичен: он никогда не был разбит многообразием форм жизни; он был сам своей собственной формой. Сознание жизни определялось творчеством.

Где теперь цельность жизни? В чем она?

## СИМВОЛИЗМ КАК МИРОПОНИМАНИЕ

1

Еще недавно думали — мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы. Все обесценилось. Но не исчезло стремление к дальнему в сердцах. Захотелось перспективы. Опять запросило сердце вечных ценностей.

В ту пору зияющий провал разверзся между чувством и разумом. Трагический ужас разлада из глубин бессознательных дорос до поверхности сознания. Беспринципный скептицизм явился следствием неумения сохранить вечные ценности при невозможности обходиться без них. Философия Шопенгауэра носила черты отрицания. Многих она привлекла тогда. По мере того как обнаруживался пессимизм, все большее облегчение ощущалось в откровенном признании всех ужасов бытия. Оказалось бытие призрачным. Глянула сквозь него черная тьма. Лихорадочную напряженность сменило созерцательное бездействие. Русло жизни отхлынуло в сторону. С ревом и грохотом мчалась по нем колесница пошлости.

Была своеобразная ценность в этом созерцании. Пессимизм, возведенный в принцип, притуплял жало разочарований. Человек, отходивший от жизни, грустно задумывался, очарованный величиим собственного трагизма. В бездейственности собирались потраченные силы. Подавленная личность начинала расправлять свои крылья. В незаметной эволюции от пассивности к активности, от пессимизма к трагизму звучал нам первый трепет, звучало первое биение этих крыл.

Когда убаюканный видениями засыпает, это — видимость смерти. Это — подкрепляющий силы сон. Таким сонным забытьем, чреватых последствиями, было увлечение европейского общества философским пессимизмом. И вот когда мрак закрыл им глаза — этим увлеченным, — кто-то из них выкрикнул странно прозвучавшие слова: «Время сократического человека прошло: увенчайте плющом чело ваше, возьмите в руки тирсы и не дивитесь, если тигр и пантера, лапаясь, лягут у ваших ног, ибо вы должны стать свободными. Вы должны сопровождать дионисианское торжественное шествие от Инда до Греции. Вооружитесь на жестокую борьбу, но верьте в чудеса вашего Бога» («Происхождение трагедии»). Необычайно

раздались эти слова. Кто понял их? И, в воздухе быть может, с этого момента стали носиться предчувствия будущих откровений. Стал ветерок обдывать спящих. Тронулись неподвижно-манящие, сонно-сладкие грезы. Заря зажглась.

Пессимизм оказался горнилом, сжигающим пошлость. Шопенгауэр различием форм познания наглядного, созерцательного, интуитивного от познания мыслящего, отвлеченного и предпочтением, отданным первой форме, не только обосновал в противовес методу логическому метод символический, но и предоставил возможность в будущем придать все значение этому методу. Если философия всецело подчинена отвлеченному познанию, Шопенгауэр — последний философ. В Шопенгауэре начало конца философии. Был вскрыт источник сверкающих сущностей — и побледнели воздушные замки мысли.

Сведение на нет вопросов философских не указывает еще на победу научного позитивизма. Перед нами не здание, увенчанное куполом, а только многоэтажные стены без крыши, обезображенные лесами.

Столетия верили в возможность научно-философского решения вопросов бытия. Сколько титанов воздвигало твердыню, чтобы взобраться на нее. Или времена борьбы между богами и титанами опять повторились? Или опять они низвержены в Тартар? Где оно — наше прошлое? Почему земля заколебалась под нами? Откуда эти невольные слезы? Дорогие имена, дорогие заблуждения! Точно сидишь в уютной хижине рыбака перед отправлением в путь. Море шумит. Ветер и ливень глаза слепят. В последний раз перед старым рыбаком, в последний пожимаешь мозолистую руку. Уйдешь и не вернешься обратно. В путь пора.

Шопенгауэр — вершина, на которую восходят встающие над сонностью жизни. Он — острие, через которое перекрещиваются два направления, огневеющие вечной жизненностью. Скрещиваются, чтобы сейчас же разойтись опять. Это — философский рационализм, переходящий в религиозно отвлеченный пантеизм и эмпиризм, преображенный в индивидуализм мистически-пророческого оттенка. Таковы оба направления по ту сторону критицизма, на границе с символизмом.

Ницше и Гартман прошли сквозь Шопенгауэра. В нем соприкоснулись. И разошлись безвозвратно.

Исследуя начало видимости (представление), Ницше ему противопоставляет оргиастическое начало, разрушающее иллюзию (волю). Слияние этих начал в трагизме уничтожает шопенгауэровскую антиномию между волей и представлением в личном начале человека. Бессознательное, по Гартману, лежит глубоко в природе человека. Оно никогда не ошибается. В нем В. Соловьев видит узел между Богом и человеком. В бессознательном мы тоже имеем слияние метафизической воли с миром явлений. Исторический процесс, по Гартману, не бесцелен. Его цель — обнаружение всеединого духа. Ницше выдвигает целью исторической эволюции проявление всеединой личности, сверхчеловека. Вопрос же о проявлении в личности всеединого духа указывает истории путь к богочеловечеству. Владимир Соловьев, определяя церковь как богочеловеческую организацию, стремится к примирению между наукой, философией и религией. Приблизительно подобны же задачи теософии, с отдельными положениями которой можно спорить. С общим руслом ее приходится считаться как с вполне установившимся направлением, недавно возрожденным и пустившим корни.

Познание формально-логическое, описав круг, в своем развитии дало свободу символизму. Познание, совершающееся в процессе символизации, есть познание гениальное, по Шопенгауэру. Вслед за кризисом мысли искусство неизбежно должно было выступить на смену философии, как руководящий маяк человечества.

Идея — ступень объективизации воли. Воля — глубочайшее начало бытия. Если это то, что,



открываясь в глубинах духа, влечет к звездному, раскрывает черные пропасти духа, озаряет провалы лучезарным, — если это то, — определение глубочайшего начала бытия как воли неудачно. Это нечто отличное от нашей воли, мерцающее в ней по временам. Это в воле воля. Смешением личной воли с волей мира Шопенгауэр, несомненно, гипертрофировал личную волю. То, что в воле приходит и уходит, озаряет и гасит, — то сущность. То же, что, оставаясь неозаренным извне, угнетает стихийностью хаоса, — не есть сущность. Это — граница видимости, отрицательное определение сущности — личная воля. Сверхличное родовое начало обуславливает личность. Это мировое начало должно быть безусловным началом. Как такое, оно объемлет формы познания. Если общая форма познания — распадение на субъект и объект, на представление и волю, то безусловное покрывает и волю, и представление. Таково его формальное определение. Таково бессознательное Гартмана.

Идея — не понятие. Как выступление бессознательного в видимость, она упраздняет условное деление на объем и содержание. С увеличением объема понятия уменьшалось его формальное содержание. В идее этого нет. Определяемая от противного, идея изменяет обратное отношение между объемом и содержанием в прямое. Идея — ограничение безусловного. Если безусловное носит характер единства, то выступление его в видимость ограничено множественностью ступеней. Отсюда множественность идей. Возможно говорить о родовых и видовых идеях. Родовые идеи интенсивнее видовых. С устранением противоположности между объемом и содержанием родовые идеи различимы от видовых степенью интенсивности. Интенсивность эта выражается степенью влияния их на нас.

Для познания идей необходимо представление. Если время есть форма, систематизирующая представления о внутренних чувствах, то созерцание временных идей интенсивней влияет на нашу душу. Можно поэтому условно говорить о большей интенсивности временных идей. Временные идеи поэтому суть родовые относительно пространственных. Содержание искусства — познание идей. Временные формы искусств дают существеннейшее познание. Вот почему музыкальные идеи — существенные символы.

Эти — идеи родовые сравнительно с идеями прочих искусств. Вот почему можно говорить о музыкальности образов, а не наоборот. Образная музыка ничего не прибавит к выражаемым образам. Вот почему можно говорить о музыкальном корне всех искусств. Можно говорить о духе музыки в скульптуре, а не наоборот. В музыке наибольшее приближение глубин духа к поверхностям сознания.

Не событиями захвачено все существо человека, а символами иного. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки. Дух музыки — показатель перевала сознания. Не к драме, ко всей культуре обращен возглас Ницше: «Увенчайте плющом чело ваше, возьмите в руки тирсы и не дивитесь, если тигры и пантеры, лапаясь, лягут у ваших ног... Вы должны сопровождать дионисианское торжественное шествие от Инда»... Современное человечество взволновано приближением внутренней музыки к поверхности сознания. Оно захвачено не событием, а символом иного. Пока иное не воплотится, не прояснятся волнующие нас символы современного творчества. Только близорукие в вопросах духа ищут ясности в символах. Душа не звучит их — не узнают они ничего.

К тому, что было прежде времен, к тому, что будет, обращен символ. Из символа брызжет музыка. Она минует сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет.

Символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, всегда она зазвучит. Когда душа станет миром, она будет вне мира. Если возможно влияние на расстоянии, если возможна магия, мы знаем, что ведет к ней. Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души — вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке чары. Музыка — окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия.

Искусство есть гениальное познание. Гениальное познание расширяет его формы. В символизме, как методе, соединяющем вечное с его пространственными и временными проявлениями, встречаемся с познанием Платоновых идей. Искусство должно выражать идеи. Всякое искусство по существу символично. Всякое символическое познание идейно. Задача искусства, как особого рода познания, неизменна во все времена. Меняются способы выражения. Развитие философского познания доказательством от противного ставит его в зависимость от познания откровением, познания символического. С изменением теории познания меняется отношение к искусству. Оно уж больше не самодовлеющая форма; оно и не может быть призвано на подмогу утилитаризму. Оно становится путем к наиболее существенному познанию — познанию религиозному. Религия есть система последовательно развертываемых символов. Таково ее первоначальное внешнее определение. Совершающемуся перевалу в сознании соответствует изменение способа выражения символов искусства. Важно бросить взгляд на характер этого изменения.

Характерной чертой классического искусства является гармония формы. Эта гармония накладывает печать сдержанности в выражении прозрений. Гете и Ницше часто об одном. Где первый как бы случайно приподымает уголышек завесы, обнаружив глубину, второй старается выбросить глубину на поверхность, усиленно подчеркивая ее феноменальное обнаружение. Гениальные классические произведения имеют две стороны: лицевую, в которой дается его доступная форма, и внутреннюю; о последней существуют лишь намеки, понятные избранным. Толпа, довольная понятным для нее феноменализмом событий, рисовки, психологии, не подозревает внутренних черт, которые служат фоном описываемых явлений; эти черты доступны немногим. Таков аристократизм лучших образцов классического искусства, спасающегося под личиной обыденности от вторжения толпы в его сокровенные глубины. Такие образцы суть источники и глубины, и плоскости одновременно. Здесь удовлетворяется и масса, и избранные. Такая двойственность неизбежно вытекает из самой двойственности критицизма; она образуется также от нежелания гениев, чтобы их символы служили предметом догматических кривотолков рационализма, утилитаризма и т. д. Здесь и презрение к «малым сим», и аристократическая ирония над слепыми, которые хотя и не видят, но хвалят, и кокетство перед избранными духа. «Фауст» понятен всем. Все единогласно называют «Фауста» гениальным произведением искусства; между тем теософские бездны «Фауста» часто скрыты от современных любителей всевозможных бездн — поклонников нового искусства. И, однако, эти поклонники понимают вторжение бездн в Заратустре, ломающее внешние очертания образов и отчетливость мысли. В этом отношении новое искусство, являясь посредником между глубинным пониманием немногих и плоским пониманием толпы, скорее демократично. Задача нового искусства — не в гармонии форм, а в наглядном уяснении глубин духа, вследствие чего оно кричит, заявляет, приглашает задуматься там, где классическое искусство повертывало спину «малым сим». Такое изменение способа выражения стоит в связи с изменением теории познания, согласно которому познание во временном вечного перестает казаться невозможным. Если это так, искусство должно учить видеть Вечное; сорвана, разбита безукоризненная окаменелая маска классического искусства. По линиям разлома выползают отовсюду глубинные созерцания, насыщают образы, ломают их, так как сознана относительность образов. Образы превращаются в метод познания, а не в нечто самодовлеющее. Назначение их — не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл. Когда цель достигнута, эти образы уже не имеют никакого значения; отсюда понятен демократический смысл нового искусства, которому, несомненно, принадлежит близкое будущее. Но когда это будущее станет настоящим, искусство, приготовив человечество к тому, что за ним, должно исчезнуть. Новое искусство менее искусство. Оно — знамение, предтеча.

Изменение способа выражения искусства совершается постепенно. Современное искусство при таком изменении часто шло ощупью. Многие спотыкались на этом пути. Артезианские воды, пробиваясь наружу, бьют грязью. Только потом солнце зажигает чистоту водного

хрустала миллионами рубинов. Не следует быть жестоким по отношению к тем, кто шел впереди. Ведь по их израненным телам мы идем. Благодарение и жалость! Да замолчит всякая хула! Ведь Ницше между ними. А то как бы наша рука, занесенная над страдальцем, не опустилась машинально, когда мертвенно-бледная, тернием увенчанная голова, с нависшими усами, с грозой в челе, вся озаренная, вдруг закивает укоризненно-горько — как бы эта голова не открыла глубокие очи, чтобы пронзить ясным взором обезумевшую душу. Как бы не сожгла нас багряница «Диониса распятого», как бы не растерзали ластящиеся к нему пантеры.

Следует доверчиво взглянуть на покойника, чтобы пантеры превратились в кротких кошек. А образ его так задумчиво-грустно взирает на нас из бессмертных далей. О детском счастье говорит нам его детский взор — о белом острове детей, омытом лазурью.

Тише! Это — священная могила. 2

Бриллиантовые узоры созвездий неподвижны в черном, мировом бреду, где все несется и где нет ничего, что есть. Земля кружится вокруг Солнца, мчащегося к созвездию Геркулеса! А куда мчится созвездие Геркулеса? — Сумасшедшая пляска бездонного мира.

Куда мы летим? Какие пространства пересечем, улетаая? Летя, улетим ли? Кто полетит нам навстречу?

И то тут, то там, подтверждая странные мысли, золотые точки зажигаются в небесах; зажигаются, сгорают в эфирно-воздушных складках земной фаты. Зажигаются, тухнут — и летят, и летят прочь от земли сквозь бездонные страны небытия, чтобы снова через миллионы лет загореться. Хочется крикнуть минутным знакомым: «Здравствуйте!.. Куда летите?.. Поклонитесь Вечности!..» Все это совершается в недостижимых высях. Скользящая в небе искра не оборвет нити разговора. Невольный вздох, может быть, вырвавшийся из груди, — он один обнаружит, что душа не забыла, во что погружены картонные плоскости бытия.

Но когда молния сверкнет на безоблачном небе и над головой ужаснувшихся повиснет яркая пунцовая звезда, озарив огненным бредом побледневших, и потом тихо скользнет в сторону, рассыпая брызги искр, общий крик: «Метеор!.. Так низко!..» — оборвет все нити разговора. Все чувствуют, что слишком близко совершилось вторжение Вечности, слишком ничтожны перед нею наши устои, способные лишь до времени укрыть глубину... Разговор возобновится, но все станут задумчивей.

Ницше был таким метеором. Он принес глубину из бессмертных далей. И хотя дружная брань не умолкла над ушедшим в Вечность, мы все после него как-то серьезнее. Нет в нас прежней близорукой наивности. Ведь если сегодня так близко от нас промчался заряд вечного огня, ничто не предохранит нас от вечных опасностей. Какая-то неизгладимая новая черта осталась у людей после мудрого Ницше.

Мудрость — лазейка из «голубой тюрьмы» трех измерений. Человек вырастает до мира и уже стучится к безмирному. Здесь открывается, что мысль, нагроможденная зарядом доказательств и высказанная до конца, напоминает толстую жабу. Мудреца повлечет за иными мыслями — прозревающими. Порхающих ласточек он предпочтет умным жабам. Он знает, что если ласточки и утонут в лазури, то жабы приведут его в болото. Лучше он замечтается о голубом, нежели о болотном. Мудрец — это самый тонкий безумец, счастливый весельчак, серьезный и важный для тех, кто не в состоянии совместить мудрость с легкомыслием. Вот он застывает в гериатической позе. Мудрец рассеян, но не от мысли. Он мыслит свободно. Его мысль порхает. Это — музыка. Лишь для избранных спадает с мудреца шелковая завеса равнодушия. Выражение жгучего могущества и сверхчеловеческой нежности, как зарница, трепещет на засиявшем лице. И потом вновь это лицо окаменевают.

Человек, не лишенный духа музыки, — вечно бьющий фонтан, в брызгах которого отражаются солнце и луна. Лишенный внутренней музыки — неподвижная гнилая лужа, в которой завелись черви и уж ничего не отражается. Отношение к содержанию высказываемых воззрений, этот аккомпанемент души к словам, вот что важнее всего в мудреце. Существенное различие между ним и дураком заключается в том, что и дурак говорит умные вещи, но при этом кажется глупым. Мудрец, говоря глупости, никого не проведет, разве дураков.

Ницше уже не философ в прежнем смысле, а мудрец. Положения его — часто символы. Бог вещь куда проникаешь за ним, сколько гранитных стен тает перед его детскими очами. Сама действительность начинает казаться стеклянной. Это футляр иного. Промахи Ницше только там, где начинаешь предъявлять к нему требования религиозного откровения. Религиозное откровение есть система правильно развертываемых символов. Таково ее внешнее определение. Если символ — окно в Вечность, то система символов не может казаться непрерывной, как системы догматизма и критицизма, где все связано логической формой. Это ряд прерывных образов, раскрывающих разные стороны единого. У Ницше символы не приведены в систему. Однако формально-логические системы не могут удовлетворять его. Ницше шел от критицизма к символизму. Вот почему у него спутанность методов познания. Часто он говорит об одном и том же, но разными языками. Это усугубляет кажущиеся противоречия его мысли, проливает некоторый свет на судьбу его. Безумие Ницше не является ли результатом неумения разграничить символизм с критицизмом? Критицизм теряет строгую отчетливость с вторжением ослепительных образов, влекущих мысль туда и сюда, вместо того чтобы сосредоточить ее. Обратно: мудрость рождает ценности. Критицизм ничего родить не в состоянии. Не потому ли яркие, как саламандра, краски подчас отравлены у Ницше. Ведь и лекарства бывают ядовиты.

Форма, которой преимущественно пользовался Ницше, — афоризм. Афоризм позволяет мгновенно окинуть какой угодно горизонт, соблюдая отношение между частями. Афоризм — наиболее тесная форма общения автора с читателями, при условии, что автор умело выражается, а читатель — схватывает. Афоризм — открытая дверь к самостоятельному пути там, где автор лишь расставляет вехи. Из одного хорошего афоризма можно вытащить больше жемчужин, чем из хорошей тяжелой книги. Морская гладь таит в своих недрах не одно чудовище. Афоризм — точка отправления, где путь уже предвиден. Наивны те, которые не видят в афоризме наилучшего средства ловить в свои сети, при всей внешней его неубедительности. Что хорошего в капкане, который виден за много верст. Афоризм или выше, или ниже строгого мышления. Вопрос в авторе афоризма. Не потому ли афористический образ мысли имеет столько врагов, что большинство изъясняющихся афористически терпят фиаско. Яростно обрушиваясь на афоризм, они, должно быть, имеют перед глазами образчики собственного изделия. Символ, извне определяемый, есть напряженный до крайности афоризм. Афоризм поэтому. — мост к символу. Этим мостом шел Ницше от критицизма к символизму. В некоторых афоризмах Ницше зерно — символично, а внешность — разумна. Это не должно казаться странным. Ведь гениально-безумное познание отличается от разумного только расширением форм. Символ — идеал афоризма. Афоризмы Ницше часто далеко не идеальны. Ницше не везде символист. Условно можно говорить о воззрениях Ницше как о чем-то систематическом. Эта систематичность — явление внешнее. Изнутри — это символы. Извне — воззрения. Часто они при анализе шатки и еще недостаточно убедительны, чтобы не возбуждать доказательств. Касаясь таких воззрений, перебрасываешься от символизма к философии и обратно. Ницшеанство, как всякое учение с выходами в символизм, имеет несколько зон понимания. В нем уже есть внутренний путь. Мы слегка коснемся хотя бы двух стадий понимания ницшеанства: как трагизма и как теургизма.

Пропасть разверзается у наших ног, когда мы срываем с явлений маску. Мы ужасаемся бездной, разделяющей нас от спящих. Мы ужасаемся разницей между видениями и бытием.

Уединенно удаляемся за миллионы верст. Не осилить пропасти. Обманчивый покров явлений и рассуждения о сущности от противного лишают бодрости духа при встрече с глубиной. Так вкрадчиво подступает глубина к трепещущему сердцу — и вот мы оказываемся стоящими вверх ногами при взгляде туда. То, что открылось, столь необычно, что ужасает. Получается впечатление побуждения каких-то доселе спавших чудовищ духа. Гладкая поверхность моря таит не одно чудовище. Хаос начинает взывать. Сначала это — вкрадчивое мяуканье кошки. Потом — рев стихий. Хаос со свистом врывается в нашу жизнь из нами же обнаруженных отверстий. Чтобы сдержать напор встающей сущности, которая с непривычки кажется хаосом, мы искусственно занавешиваем окна в глубину. С испугом взираем, как надуваются покрывала от свистящей бури глубины. Отсюда наша драма. Но как бы мы ни занавешивали хаос, мы вечно остаемся на границе между ним и жизнью. Это совмещение сущности (духа Диониса) с видимостью (с духом Аполлона) — наш трагизм, движение руки к глазам, когда ослепительный свет лишает зрения и в глазах какие-то круги — чудовища, принимаемые нами за реальное выражение сущности. Должна настать пора, когда мы отнимем руки от глаз или вторично уверуем в надетую маску, т. е. вернемся к внешности. Но забыть раз виденное нельзя. Можно отвертываться. Последнее — ужас для нас, а первое, т. е. наше ухождение в глубину, — ужас для окружающих. Оба ужаса стерегут нас на границе между пессимизмом и трагизмом, между критицизмом и символизмом.

Вот первая стадия понимания ницшеанства.

Цвета радуги, переливающиеся в «Заратустре», — цвета, дрожащие на мутных волнах хаоса. Вот разорвется пестрая паутина на тысячу цветных лоскутков. Оскалится Вечность. Зазияют ее пасти, грозящие проглотить. Ослепительное золото ницшеанства, шагание по вершинам — что-то дикое, древнее, призывающее титанов из Тартара. Все ницшеанство является каким-то смакованием «Тихого часа» Заратустры, когда ни он, ни она, а какое-то ужасное оно нашептывает страхи. «Со мной заговорили безгласно: „ты это знаешь, Заратустра?“ И я вскрикнул от страха... Тогда со мной снова заговорили безгласно. „Ты это знаешь, Заратустра, но ты этого не говоришь“... Да, я знаю, но не хочу об этом говорить... Тогда опять безгласно заговорили со мной: „Ты не хочешь, Заратустра? Да правда ли это? Не скрывайся в своем упрямстве“...» Сам Ницше уподобляется человеку в одинокой квартире. В двери ломятся. Неизвестные выламывают дверь. Полагая, что это проделки друзей, в последней надежде осажденный начинает вскрикивать: «Я знаю вас, шутники!» Силится улыбнуться. Здесь Ницше как бы апокалипсическая звезда, о которой сказано: «Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан ей был ключ от кладезя бездны: она отворила кладезь бездны» (Откр. IX. 1, 2). И вместе с тем Ницше — восхищение; фонтан остроумия, игра мыслей — бьющих струй — это прыжки великана с вершины на вершину. Хочешь испить от источника, наклоняешь к влаге ссохшиеся уста — и вот только бьющаяся пена. Ее нельзя ни пить, ни захватить в сосуды: с шипением она вылетает.

Но если не опустить глаза перед Ницше и выдержать первоначальную жуткость его образов, неожиданный, освежающий ветерок — ласково-бархатный, грустно-мягкий — обвеивает робкой надеждой. Рев хаоса слагается в бархат вкрадчивой песни. То, что ужасало, грозило сжечь огнем, закидать обломками, затопить лавой, оказывается только стороною прошедшей грозой.

Одни безгласные зарницы,

Как демоны глухонемые,

Ведут беседу меж собой.

Три идеи господствуют над философией Ницше. Это идеи об условности нравственного закона, о сверхчеловеке и о вечном возвращении.

Во всякой религии нравственный закон является не целью самой по себе, а путем достижения вечных ценностей. Способствовать в себе и в окружающих расчищению путей (т. е. нравственности), ведущих к цели (обожествление личности), — значит исполнять нравственный закон. Закон венчается благодатью. Благодать, включая полноту закона, вносит нечто, так сказать, сверхзаконное. Здесь линия касания всякой нравственности, с религиозной символикой, которая управляет нравственностью. Нравственности нет: существуют нравственности, подчиненные высшим принципам. В христианстве нравственность без Христа — ничто. Христос воплощает нравственность. «Закон, — говорит апостол Павел, — имея тень будущих благ, а не самый образ вещей, одними и теми же жертвами, каждый год постоянно приносимыми, никогда не может сделать совершенными приходящих с ним». «Но когда пришла полнота времен, Бог послал Сына Своего». «До пришествия мы заключены были под стражею закона. Итак, закон был для нас детоводителем ко Христу. По прошествии же веры мы уже не под руководством детоводителя» (К Галатам). «Мы теперь дети Божии, — говорит апостол Иоанн, — но еще не открылось, что будем. Знаем только, что, когда откроется, будем подобны Ему, потому что увидим Его, как Он есть. И всякий, имеющий сию надежду на Него, очищает себя, так как Он чист» (Первое послание). «Побеждающему, — говорит Господь, — дам сесть на престоле Моем, как и Я победил и сел с Отцом на престоле Его» (Откровение). При ясном сознании двуединства природы человека всякая мораль феноменальна. Она не простирается до конца нашего пути к Богу, где Христова свобода абсолютна. В христианстве источник нравственности — Христос, и им все определяется. В ницшеанстве — сверхчеловек. Христос был: следовательно, у нас есть мерило нравственности. Сверхчеловек — будет; следовательно, нравственно то, что способствует его появлению. Вот источник расхождения Ницше с христианством. Нравственность Ницше — особая нравственность, но это — нравственность, ибо она предполагает самим фактом переоценки ценностей существование их. Она — путь к ним. Обе нравственности (христианская и ницшеанская) одинаково противопоставлены теориям нравственности во имя нравственности, без Бога, без пути.

Критика ницшеанской морали переносит вопрос о нравственностях к сравнению Лица Христа и Лица Сверхчеловека. Этот вопрос повергает нас в бездну психологических, мистических, догматических тонкостей. Тут начинается сокровенность всякого мистицизма, предполагающая известную подготовленность и любовь к мистико-психологическим методам исследования.

---

Если отбросить в веках проходящую мысль о повторном существовании и совершенно особенное настроение, которое охватывает при созерцании некоторых явлений, когда эти явления кажутся уже совершившимися когда-то, аргументы в пользу идеи вечного возвращения ничтожны. Их нет. Другое дело, если идеи о вечном возвращении и безвозвратном прохождении мимо рассматривать как две стороны нашего бытия, две идеи нашего существования, имеющие одинаковые права на нашу психику.

Характерно — если прямая символизирует безвозвратное прохождение мимо, то круг — вечное возвращение, «кольцо возврата». Обе линии связаны друг с другом эллипсисом. Далее: путь точки по прямой и по кругу одинаково бесконечен, особенно если радиус моего круга равен бесконечности. Прямая — это окружность круга с радиусом, равным бесконечности. В спирали совмещение прямой и круга. Символизируемое прямой есть, быть может, символизируемое спиралью. Разлагая движение по спирали высшего порядка, мы получаем движение круговое и по прямой. Но если эта прямая — спираль низшего порядка, то она, в свою очередь, разложима на прямую и круг. Продолжая так до бесконечности, мы получим графическое изображение прямой и ряд колец, нанизанных друг на друга. Не

заключается ли в этой диаграмме то, что непосредственно вырвало крик у Ницше: «О, как же мне не жаждать Вечности и брачного кольца, конец — кольца возврата!»

Шестов прекрасно подчеркивает недоговоренность у Ницше во всем, что касается идеи вечного возвращения. Это идеальный символ, к которому, как к фокусу, сходятся лучи ницшеанства. Всякое объяснение его — только мост к непосредственному очарованию этой идеи. Шестов указывает, что следует делать ударение на понятии вечности, а не на понятии возврата. Вечное возвращение в таком освещении — возвращение Вечности — тех эпох, о которых Метерлинк говорит: «В удаленную эпоху истории Индии душа по всем данным приближалась к поверхности жизни... Может быть, придет время, когда души наши увидят друг друга без посредства чувств». В спиральном путешествии души сквозь время замечаются периоды приближения к поверхности — периодическое возвращение Вечности. Это — «день великого полудня», о котором апостол Павел говорит: «Но когда пришла полнота времен, Бог послал Сына Своего» (К Галатам).

Все три идеи — символы Ницше — бессознательно касаются религиозно-мистических вопросов. Спутанность методов познания у Ницше помешала ему видеть, к чему он перекидывает мост от критицизма. Ницше остался на середине моста, равно удаленный и от критицизма, и от смутных очертаний берегов обетованной земли — острова детей среди лазури.

На религиозную истину Ницше смотрел сквозь призму дали. Даль способна заменить истину и создать фантазмагорию. Ницше восставал против фантазмагорий. Принимал религию за то, что ее заслоняет. Он шел от вечных ценностей к тем же вечным ценностям. Описав круг, подходил к ним с другой стороны. Его путь обратен теософскому. Отказавшись от вечного, голубого храма, он пришел к голубому храму Вечности. Бессознательно подводил под него наиболее крепкий фундамент. Отвергнув старые догматы, стал творить новые. И в его неоконченном творчестве зоркий глаз начинает видеть все те же очертания. В глубине старых догматов заключена бесконечность новых черт, открывающихся «малым сим» эволюционно. «Се творю все новое», — сказано в Откровении. «Побеждающему дам вкушать сокровенную манну и дам ему белый камень и на нем написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Откровение). Ницше хотел вкушать сокровенную манну, назвать новое имя. Для этого он отделился. Постольку, поскольку он отделился от пошлости, он созидал. Но за слоем пыли он не рассмотрел вечной истины. Принимая ее, мы приближаемся к сокровенному имени. Сокровенного имени не назвал Ницше.

Религиозные догматы фиксируют, между прочим, переживания богооткровенного характера. В христианстве собрано все, что есть наиболее значительного в этих переживаниях. Христианство — существенный, а не формальный синтез. Европейская культура приняла этот драгоценный плод и часто не могла понять всей безмерности его символов. Нужно было отказаться от Христа или извратить религиозное понимание. Отказываясь от собственного непонимания, многие отказались от истины. Вот где ошибка. Вот в чем сила.

В нашем отношении к вопросам религиозным должна произойти существенная перемена. Плодотворное развитие европейской культуры началось с момента возвращения к язычеству, с эпохи возрождения. И, однако, эта же культура, сходя на нет, обращает взоры на Восток. Остается недоумение: или даже религия неспособна удовлетворить человечество и обращение к религии — показатель отчаяния. Или в понимание религиозных истин вкрались ошибки.

---

Соединение вершин символизма как искусства с мистикой Владимир Соловьев определял особым термином. Термин этот — теургия. «Вселюсь в них и буду ходить в них, и буду их Богом», — говорит Господь. Теургия — вот что воздвигает пророков, вкладывает в уста их

слово, дробящее скалы.

Мудрость Ницше на более углубленной, сравнительно с трагизмом, стадии понимания можно определить как стремление к теургии. И отдельные места этой мудрости явно сквозят теургизмом. Если в символизме мы имеем первую попытку показать во временном вечное, в теургии — начало конца символизма. Здесь уже идет речь о воплощении Вечности путем преобразования воскресшей личности. Личность — храм Божий, в который вселяется Господь: «Вселюсь в них и буду ходить в них» (Левит, XXVI, 12).

Догматика христианства отвергнута Шопенгауэром. Житейская техника — Ницше. Утверждая личность, как сосуд, вмещающий Божество, а догмат, как внешне очерченный круг, замыкающий путь, бесконечно продолженный, не разрывая связи с вершинами ницшеанства, но стараясь изнутри преодолеть их, как Ницше преодолел Шопенгауэра, — христиане-теурги надеются на близость новой благой вести, указание на которую встречается в Писании. Разрешение вековых загадок бытия переносится по ту сторону ницшеанства. Под мину подводится контрмина. Но и ужас здесь. Дух захватывает. Ведь за Ницше обрыв. Ведь это так. И вот, сознавая безнадежность стояния над обрывом и невозможность возврата в низины мысли, надеются на чудо полета. Когда летательные машины еще не усовершенствованы, полеты вообще опасная вещь. Недавно погиб Лилиенталь — воздухоплаватель. Недавно мы видели неудачный, в глазах многих, полет и гибель другого воздухоплавателя — Ницше, Лилиенталья всей культуры. Понимание христианства теургами невольно останавливает внимание. Или это последняя трусость, граничащая с бесстрашием, — скачок (потому что ведь только каменные козлы на рога бросаются в бездну), или это пророческая смелость неопитов, верующих, что в момент падения вырастут спасительные крылья и понесут человечество над историей. Задача теургов сложна. Они должны идти там, где остановился Ницше, — идти по воздуху. Вместе с тем они должны считаться с теософским освещением вопросов бытия и не идти вразрез с исторической церковью. Тогда, быть может, приблизятся горизонты ницшевских видений, которых сам он не мог достигнуть. Он слишком вынес перед этим. Слишком длинен был его путь. Он мог только усталый прийти к берегу моря и созерцать в блаженном оцепенении, как заревые отсветы туч несутся в вечернем потоке лучезарных смарагдов. Он мог лишь мечтать на закате, что это — ладьи огненного золота, на которых следует уплыть: «О, душа моя, изобильна и тяжела стоишь ты теперь, виноградное дерево с темно-золотистыми гроздьями, придавленная своим счастьем. Смотри, я сам улыбаюсь, — пока по тихим тоскующим морям не понесется четок, золотое чудо» («Заратустра»).

Уплыл ли Ницше в голубом море? Нет его на нашем горизонте. Наша связь с ним оборвана. Но и мы на берегу, а золотая ладья еще плещется у ног. Мы должны сесть в нее и уплыть. Мы должны плыть и тонуть в лазури.

Одни из нас обращены к прошлому, где старинное золото сжигается во имя солнечных потоков. В их очах убегающее солнце, и о сожженном золоте, быть может, они плачут.

Золотея, эфир просветится

И в восторге сгорит

А над морем садится

Ускользящий солнечный щит.

И на море от солнца

Золотые дрожат языки.

Всюду отблеск червонца



Среди всплесков тоски.  
Встали груди утесов  
Средь трепещущей солнечной ткани.  
Солнце село. Рыданий  
полон крик альбатросов:  
Дети солнца! Вновь холод бесстрастья:  
Закатилось оно —  
Золотое, старинное счастье,  
Золотое руно.  
Бесконечно веря в чудо полета, другие могут ответить им:  
Зовут аргонавты  
На солнечный пир,  
Трубя в золотеющий мир.  
Внимайте, внимайте:  
Довольно страданий. Броню надевайте Из солнечной ткани!  
Все небо в рубинах.  
Шар солнца почил.  
Все небо в рубинах  
Над нами.  
На горных вершинах  
Наш Арго,  
Наш Арго,  
Готовясь лететь, золотыми крылами  
Забил.

## СИМВОЛИЗМ

Конец XIX столетия поставил, на очередь ряд новых вопросов. Особенно радикальна постановка вопросов, связанных с искусством, моралью, религией.

На поверхности литературной жизни переоценка ценностей недавнего прошлого выразилась в бунте против узкого материализма и натурализма; вернее, она выразилась в бунте против ограниченной догматики натуралистических школ. Но вовсе не к рационализму, ни даже к идеализму призывала новая литературная школа. Были в ней, правда, идеалистические вспышки; было в некоторых вопросах согласие с классиками; еще более в новой школе искусства пронеслось дыхание романтизма. Тем не менее некоторые признаки, запечатлевшиеся и в форме, и в образах творчества, одинаково не подходили ни к традициям романтических, ни к традициям натуралистических школ. Новое течение в искусстве, в отличие от прежних течений, определяли как символизм.

Были попытки вывести символизм из классиков; наоборот: были попытки отыскать символизм в романтизме; новое искусство определяли то как неоклассицизм, то как неоромантизм, то как неореализм. Правда, черты реализма, классицизма и романтизма мы встречаем у иных представителей символизма; правда и то, что лучшие произведения современных художников верны лучшим традициям старого доброго времени. Но если бы мы это признали, мы стерли бы грань, отделяющую современное искусство от прошлого; будучи преемственно все тем же искусством, оно одушевлено сознанием какого-то непереступаемого рубежа между нами и недавней эпохой; оно — символ кризиса мирозерцания; этот кризис глубок; и мы смутно предчувствуем, что стоим на границе двух больших периодов развития человечества.

Современное искусство обращено к будущему, но это будущее в нас таится; мы подслушиваем в себе трепет нового человека; и мы подслушиваем в себе смерть и разложение; мы — мертвецы, разлагающие старую жизнь, но мы же — еще не рожденные к новой жизни; наша душа чревата будущим: вырождение и возрождение в ней борются.

Только в тот момент, когда мы выдвинем вопрос о жизни и смерти человечества во всей его неумолимой жестокости, когда поставим его в центр наших жизненных устремлений, когда скажем твердое «да» возможной жизни или смерти, — только в этот момент мы приблизимся к тому, что движет новым искусством: содержание символов его — или окончательная победа над смертью возрожденного человечества, или беспросветная тьма, разложение, смерть.

И лучшие представители современного искусства — решительные предвозвестники то жизни, то смерти, одни из них могут бороться с жизнью, другие со смертью. Но и те, и другие ненавидят благополучную середину.

В этом пункте они резко отделяются от предшествующей эпохи. Всякое «тем не менее» или «хотя — однако», и более всего «с одной стороны — с другой стороны» они отрицают. Над ними звучит категорический императив о неминуемой смерти или жизненного творчества.

Мы живем в мире сумерек, ни свет, ни тьма — серый полумрак; бессолнечный день или не вовсе черная ночь. Образ победной жизни, как и образ гибели, одинаково не содержится в содержании нашего сознания.

Воссоздавая полноту жизни или полноту смерти, современный художник создает символ; то, что заставляет сгущать краски, создавать небывалые жизненные комбинации, и есть категорический императив борьбы за будущее (смерть или жизнь). Людям срединных переживаний такое отношение к действительности кажется нереальным; они не ощущают, что вопрос о том, «быть или не быть человечеству», реален. Внутренний реализм в отношении к жизни у них отсутствует; не способны они в душе своей подслушать голоса будущего. Они — иллюзионисты.

Этот внутренний иллюзионизм естественно у них уживается с срединным течением окружающей их жизни, где еще не звучит человечеству ни решительное «да», ни решительное «нет», не понимают они, что причины, слагающие поверхность жизни, вне этой

поверхности: post factum принимают они за prius.

Вот почему не способны подчас они осознать иллюзионизм своего представления о реальности. Вот почему они упрекают символистов в оторванности от жизни: под жизнью они разумеют не мрак, не свет, а тусклые сумерки.

Вот почему символизм не противоречит подлинному реализму: и вместе с тем реализм окружающей видимости символисты рассматривают как отражение некоей возможной полноты. Окружающая жизнь есть бледное отражение борьбы жизненных сил человеческих с роком. Символизм углубляет либо мрак, либо свет: возможности превращает он в подлинности: наделяет их бытием. Вместе с тем в символизме художник превращается в определенного борца (за жизнь либо смерть). Возможность полноты не реальна только от причин, противоборствующих ее воплощению. Художник воплощает в образе полноту жизни или смерти; художник не может не видоизменить самый образ видимости; ведь в образе том жизнь и смерть соединены; видоизмененный образ есть символ.

Но полнота жизни и смерти может открываться двояко: она может звучать в переживании самого художника; обратно: образ видимости может пробуждать в художнике стремление к полноте; в том и другом случае художник-символист, насыщая образ переживанием, претворяет его в своем творчестве; такой претворенный образ есть символ; но пути воплощения символа различны: в первом случае переживание вызывает образ; во втором: образ вызывает переживание; в первом случае видимость образа поглощена переживанием; самый образ видимости есть лишь предлог его передать; и потому форма образа свободно изменяется, самые образы свободно комбинируются (фантазия): такова романтика символизма; таковы основания называть символизм неоромантизмом. Во втором случае переживание связано образом видимости; самое переживание есть лишь предлог видоизменить образ; элементы его формы — эмблемы, указующие на символический характер образа. И поскольку форма воплощения образа (техника искусств) касается самого образа, составляя как бы его плоть, постольку технические вопросы формы начинают играть первенствующее значение; отсюда связь между символизмом и классическим искусством Греции и Рима. Отсюда же интерес символистов к памятникам античной культуры, воскрешение латинских и греческих поэтов, изучение ритма, стиля и словесной инструментовки мировых гениев литературы. Вот почему символизм не без основания называют неоклассицизмом.

Момент реализма всегда присутствует в символизме; романтика и культ формы всегда присутствуют в нем. И оттого-то символизм отпечатлелся в литературе тремя существенными лозунгами: 1) символ всегда отражает действительность; 2) символ есть образ, видоизмененный переживанием; 3) форма художественного образа неотделима от содержания.

И поскольку действительность для художника-символиста не совпадает с осязаемой видимостью явлений, входя, как часть, в видимость, постольку проповедь символизма всегда начиналась с протеста против отживших и узких догматов наивного реализма в искусстве. Наивного реализма уже нет в науке; более того: теоретическая физика давно уничтожила материю как субстанцию явлений; все образованные ученые это знают; но в искусстве продолжают преобладать осколки когда-то разбитых научных догматов. И теоретики искусства, и художественные критики часто стоят не на уровне научного мирозерцания; оттого-то они, вооружаясь против символизма, зачастую насилуют здоровый творческий инстинкт; и оттого-то характерной чертой нового искусства является протест против монополии «кажущегося реальным» реализма в искусстве. Нечего говорить, что реализм символисты не отрицают.

А поскольку символ есть образ, претворенный переживанием, постольку символисты указывают на тройственное начало символа; всякий символ есть триада «abc», где «a» —

неделимое творческое единство, в котором сочетаются два слагаемые («b» образ природы, воплощенный в звуке, краске, слове, и «с» переживание, свободно располагающее материал звуков, красок и слов, чтобы этот материал всецело выразил переживание); здесь свобода — не произвол, а подчинение лишь той норме творчества, которая, не будучи данной извне никакими законами, осуществляет свои цели; творчеству предписывают иногда быть идейным, выражать те или иные тенденции, или наоборот: не выражать никаких тенденций. Тенденция «искусство для искусства», как и тенденция «искусство, как средство партийной борьбы», равно стеснительны для художника-символиста. И потому-то представители партийного искусства так же, как представители «искусства для искусства», равно враждебно встретили проповедь символизма.

Наконец, тезис «форма художественного творчества неотделима от содержания» — означает следующее: поскольку творческий образ есть символ, постольку в форме его уже отражается содержание: содержанием служит переживаемая полнота уничтожения или жизни; предпосылка всякого художника-символиста есть переживаемое сознание, что человечество стоит на роковом рубеже, что раздвоенность между жизнью и словом, сознательным и бессознательным доведена до конца; выход из раздвоения: или смерть, или внутреннее примирение противоречий в новых формах жизни: стихия искусства полней, независимее отражает и тяжесть противоречий, и предощущение искомой гармонии: искусство поэтому есть ныне важный фактор спасения человечества; художник — проповедник будущего; его проповедь не в рационалистических догматах, а в выражении своего внутреннего «я»; это «я» — есть стремление и путь к будущему; он сам — роковой символ того, что нас ждет впереди.

Исходя из этих переживаний, он стремится запечатлеть их в форме; формой является материал звуков, красок, слов; самый художественный образ, изваянный в слове, есть мост между миром мертвого материала и красноречиво отразившейся полнотой; материал, получивший форму, есть образ. Расположение материала, стиль, ритм, средства образительности не случайно подобраны художником; в соединении этих элементов отразилась сущность творческого процесса; содержание дано в них, а не помимо их. Изучая индивидуальность художника формы, мы изучаем несказанную глубину творящей души.

И потому-то художники-символисты выдвинули вопросы формы на первый план; тут сказался не мертвый академизм, а стремление к еще более глубокому воплощению содержания образа в самый материал, из которого он построен.

Таковы три основания формулы символизма: символизм современного искусства не отрицает реализма, как не отрицает он ни романтизма, ни классицизма. Он только подчеркивает, что реализм, романтизм и классицизм — тройственное проявление единого принципа творчества. В этом смысле всякое произведение искусства символично. Теперь это признает даже... Луначарский.

Но не следует забывать, что этот лозунг искусства по-новому выдвинула литературная школа символистов. Как же относится школа новейших символистов к символизму всяческого искусства?

На проявлении в истории литературы XIX столетия всех трех существенных сторон символизма (реализма, романтизма и классицизма) нечего останавливаться: об этом достаточно скажет любая история литературы; она назовет Гете — классиком, Байрона — романтиком и Золя — реалистом. Эволюция всех трех сторон символического искусства нам дана в эволюции литературных школ реализма, романтизма и классицизма. И что же? Классик Гете венчает свое творчество глубоко символической второй частью «Фауста»; но символизм «Фауста» глубоко созерцателен; он говорит вообще о символизме человеческого развития. Романтик Байрон дает нам своего глубоко символического «Манфреда»; а реалист Золя в последний период творчества дает символическую трилогию «Лурд — Рим — Париж»; но символы его, говорящие о будущем человечества, слишком отвлечены.

Все три школы в высочайших своих точках развития ведут к символизму; судьба человека и человечества дана здесь в образах.

Литературная школа символизма открывается с Бодлера, Ницше и Ибсена. Оба последние уже не приходят к символизму, а отправляются от него; Бодлер по приемам своего письма не разрывает с парнасцами; Ибсен не разрывает с реализмом; и романтиком всю жизнь остается Ницше.

Однако всех трех соединяет нечто; и, однако, всех трех отвергает официальная критика своего времени; и, однако, все три — отверженцы общества.

Все три указывают на глубочайший кризис человечества; все три враги компромисса. Глубину раздвоения личности рисует Бодлер и образами своими начертывает картину смерти и разрушения старой жизни. К будущему зовут Ницше и Ибсен. Ницше предчувствует нового человека; более того: он как бы видит самый лик этого человека; «сверхчеловек» — созданная им икона; на нее молится Ницше. «Третье царство Духа» провозглашает Ибсен: он проповедует, что уже грядет это царство.

Все три превращают символизм созерцаний в символизм действий. Отныне над новым искусством бессознательно разлит дух проповеди; проповедуют самые образы; они красноречиво рисуют смерть старой жизни (демонизм ее) или рисуют преобладающие картины возрожденного человечества; лестница возможных превращений человеческого духа начертана в образах гениев XIX века; символическое течение последнего времени образами своими указывает на то, что уже мы превращаемся, вырождаемся от старого к новому; одни говорят, что мы вырождаемся к смерти; другие отвечают: «Нет, возрождаемся к жизни».

Образами искусства борются ныне передовые фаланги человечества с обступившими их химерами смерти.

Символическое течение современности еще отличается от символизма всякого искусства тем, что оно действует на границе двух эпох: его мертвит вечерняя заря аналитического периода, его животворит заря нового дня.

## КРИЗИС КУЛЬТУРЫ

1

Над зелеными струями Рейна отчетливы холмики; рейнские струи летят: мимо домиков, кустиков, холмиков, черепитчатых крыш, проступающих грязно-оранжевым цветом в туманах, зареющих в воздухе; и — поднимается ярко-пламенный, ярко-каменный Мюнстер; ярятся листья винограда (уж — осень); струей розовой они распластались на серой, слегка пламенеющей башне, которая каменеет в пурпуровый воздух (в час вечера); миниатюрный дракончик бассейна разъял свою пасть — на ту праздную кучечку стертых, лиловых носов.

Это — Базель.

Он — город университетский, почтенный; университетская библиотека привлекает удобством пустынейших комнат — обилием старых томов; я, над ними склонясь, утопал в прихотливейших арабесках Раймондовой мысли, пытаюсь сквозь «Ars brevis» и комментарии Бруно проникнуть в «Ars Magna» капризного каталанского мудреца, трубадура и... мученика.

Базель — город университетский; но острое слово нигде не прорежет густого, тяжелого воздуха, пересыщенного испарением и выхлестывающего из себя неизливаемые струи дождей: от октября и до мая (ужаснейший климат!).

Здесь слово — ползучее; клякло и тускло вато прошлепав, оно упадет; вот зобатая кучка, глядя на закат, направляется в дымогары дешевого рестораничка; тащится кривоногий кретин... 2

Старый Базель чреват громким прошлым, чреват громким будущим, оседающим из окрестностей на него бирюзовыми куполами Иоаннова здания, к созидающему которого прикоснулся и я (неумело и робко).

Живя около Базеля два с половиною года, я понял, что именно здесь должны были слагаться фрагменты «Происхожденья трагедии»; именно здесь Фридрих Ницше был должен впервые почувствовать кризис культуры.

«В тридцать шесть лет я опустил до самого низшего предела своей жизненности, — я еще жил, но не видел на расстоянии трех шагов впереди себя. В это время... Я покинул профессию в Базеле... Рассматривать с точки зрения больного более здоровые понятия и ценности и, наоборот, с точки зрения полноты и самоуверенности более богатой жизни, смотреть на... работу инстинкта вырождения — таково было мое длительное упражнение, мой истинный опыт...» [«Ессе homo». Перевод под ред. Ю. М. Антоновского. Стр. 7, 9.]

Присутствие Ницше отпечатлелось в воздухе уху неслышимым треском: сентябрьская злость и сентябрьская солнечность навевают мне в Базеле мысли о Ницше; когда на заре я стою над зелеными струями Рейна, тогда, в отсыревшем, в грозящем дождями, мне шепчущем воздухе, слышу я явственно происхожденье трагедии: заболевание Ницше.

Расхождение с современностью, кризис культуры, переживает он здесь: и — глубокое разочарование в немцах; здесь видим мы, как старик, Яков Бурхардт, взволнованно тащится к кафедре, оторвавшись от книг: предостеречь молодежь от трескучих фанфар самодовольного империализма, как Ницше ему аплодирует, как он объявляет ряд лекций, затрагивающих культуру, как он умирает для Вагнера, как унижен, разбит он в надеждах; отсюда его увлекает сестра; здесь в 75 году посещает его угасание жизни; отсюда он пишет: «Я тридцать часов подряд мучился» [Даниэль Галеви. Жизнь Фридриха Ницше. 1911 год. Стр. 144.]; и перевозят отсюда больного его ближе к горному воздуху. 3

Здесь покоится прах величайшего из современных поэтов, угасшего рано; стоит над начатками новой культуры звездой Христиан Моргенштерн; я имел величайшее счастье пожать ему руку; он был уже при смерти; и — на пожатие руки он ответил мне взглядом, которого не могу я забыть; говорить он не мог; повстречались мы в Лейпциге, на курсе лекций, разоблачающем тайну Грааля, и в городе, где получили когда-то свое посвящение в жизнь Рихард Вагнер и Гете (во время болезни); да, мне Моргенштерн — старший брат, соединенный со мною любовью к учителю; он — переплавленный всем существом прикосновением к духовной науке, — далекой звезде, еле брезжащей мне: Христиан Морген-Штерн.

Память явственно мне сохранила лучистые взоры огромных лазуревых глаз, неземную улыбку, сквозную и тонкую руку, протянутую как... помощь в грядущее.

В те незабвенные дни я близ Лейпцига посетил прах того, кто мне долгие годы светил утешеньем, как был утешением он Морген-Штерну: прах Фридриха Ницше; (листки неумирающего плюща, мною сорванного с могилы, со мною); могилой родного покойника, родиной просветленного Гете, огромною тайной о Граале, и встречей с Моргенштерном — вот чем блеснул Лейпциг.

Но острие моей жизни есть Базель: здесь так же страдал, как и Ницше, осознанием глубины вырожденья в себе; здесь меня утренний свет Моргенштерна звездой путеводною вел через курсы духовной науки: к Иоаннову зданию — к двум куполам, бирюзеющим ныне; гремели глаголы учителя; и — современного Экхарта, Карла Бауэра, глубочайшие сужденьея

которого чту.

В этом Базеле, может быть, похоронил я навеки себя; но, может быть, здесь именно я духовно родился; воспоминанья о детстве мои, «моя жизнь» есть рассказ о моем отдаленнейшем будущем; в Бергене, где я увидел огромные молнии света; напоминанием Бергена передо мною прошел Моргенштерн; здесь же в Дорнахе (в Базельланде) мне на голову возложили терновый венец; и как Ницше, больной от мучений, бросался я в горы.

Кризисы современной культуры, приведшей к войне, гром войны и войну с своим собственным двойником пережил я под Базелем. 4

В Базеле проживал Фридрих Ницше; он есть лезвие всей культуры; трагический кризис ее — в его жизненном кризисе. «Некогда с моим именем будет связываться воспоминание о чем-то огромном, — о кризисе, какого никогда не было на земле, о самой глубокой коллизии совести»... [«Ессе homo». Стр. 114.] — проговорила культура устами его; он взорвал сам себя; он взорвал в себе «немца»: «они для него невозможны» [Idem. Стр. 111.]; взорвал в себе «доброе», «ибо добрые не могут созидать: они... начало конца» [Idem. Стр. 118.]; он взорвал человека в себе — в то мгновенье культуры, когда достигала последняя необычайных размахов: «В тот совершенный день, когда все достигает зрелости и не одни только виноградные гроздья краснеют, упал луч солнца и на мою жизнь: я оглянулся назад, я посмотрел вперед, и никогда не видел я сразу столько хороших вещей» [Idem. Стр.6.].

Первое посещение Базеля (помню его, как сейчас) было мне в сентябре — в совершенные дни, когда явственно проступили мне контуры великолепнейшего «Евангелия от Марка», звучащие в лекциях Штейнера: «Глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу, прямыми сделайте стези Ему»... Этим гласом был Ницше.

Помню я Базель в те дни: виноградные листья краснели; и бросило солнце на жизнь мою луч; я впоследствии сам рассказал себе жизнь, мои первые детские опыты сознания — в час, когда голос «Евангелия от Марка» гремел оглушительно над двадцатым столетием: все это будет разрушено, так что не останется здесь камня на камне (13:2). «Скажи нам, когда это будет?» (13:4).

«Когда же услышите о войнах и военных слухах, не ужасайтесь: ибо надлежит сему быть; но это еще не конец. Ибо восстанет народ на народ и царство на царство... и будут глады и смятения... Предаст же брат брата на смерть и отец детей; и восстанут дети на родителей и умертвят их... Когда же увидите мерзость запустения... тогда находящиеся в Иудее да бегут в горы; а кто на кровле, тот не сходи в дом... Ибо в те дни будет такая скорбь, какой не было от начала творения... И если бы Господь не сократил тех дней, то не спаслась бы никакая плоть... И когда вы увидите то сбывающимся, знайте, что близко...» (13:7, 8, 12, 14, 15, 19, 20,29).

Я под Базелем сам себе рассказал свою жизнь, когда терны вонзались в чело здесь — в мучительном Дорнахе; громыхали орудия — там, из Эльзаса, оповещая весь мир о падении и разрушении зданий культуры.

Мне послышался голос того, кто страдал здесь, как я: «Политика... растворится в духовной войне... Формы... старого общества будут взорваны... Будут войны, которых никогда еще не было на земле... Я динамит... Я знаю свой жребий» [«Ессе homo». Стр. 114, 115.].

Рейн — бешеный в Базеле; здесь, опрокинувшись в струи, ткет ясное солнце златистые кольца, летящие, переливаясь и разбиваясь на струях, в окаменелые берега, населенные множеством нибелунгов, ведущих с богами упорные войны за рейнское золото; вся история капитализма, приведшая к ужасам мировой катастрофы и к гибели современной культуры, — оплотнение солнечных блесков, играющих на поверхности вод; возвращение золота Рейну и есть возвращенье богатств, принадлежащих природным стихиям, — природным стихиям.

И Ницше, увидевши ценности в золоте, из которого отливали в Германии императоров и полководцев, отверг это золото; оплотневшие ценности, золото, он заклинал отдать водам, провидел он золото Солнца там именно, где для нас само солнце — тяжелый и косный металл.

Он пытался быть Зигфридом: есть легенда, что Вагнер, осознавая героя, зарисовал в нем черты экс-профессора Ницше, поднявшего над Европою на рубеже двух эпох страшный меч — меч духовной войны.

«Я хожу среди людей, как среди обломков будущего: того будущего, что вижу я» [Фр. Ницше: «Так говорил Заратустра»].]

«Я благодный вестник, какого никогда не было, я знаю задачи такой высоты, для которых до сих пор недоставало понятий; впервые с меня опять существуют надежды» [Фр. Ницше: «Ессе homo». Стр. 115.]. 5

Вечные книги — источники: между двух животворных глотков из источника книги протянется промежуток из лет; открываешь страницу: Кастальские струи вскипят меж строками; и, хлынув на стол, водопадом стекают; вся комната топится струями; волны, разбивши стекло, тебя пенно выносят наружу, ты с ними, струясь, побежал по камням, умножая лучистые блески и бездной алмазов швыряясь в прибрежье; живо текущее слово, создавши над брызгами радугу, вырастает воздушно архангелом, перекидывающим мосты от земли к небесам. 6

Три книги «сопровождают меня»: «Евангелие», «Заратустра» и «Путь Посвящения»; ежедневности расстилают пески, где ключи не кипят; переменяю обители: передо мной пробегает Сицилия, но со мной «Заратустра»...; забравшись на плоскую крышу глухой подтунисской деревни, рассматриваю, как на площади подо мной бирюзеет бурнусами кучка арабов в бирюзоватую африканскую ночь; и глухое рыданье «там-там»-а [Арабский инструмент. ] напоминает пустыню; со мной — «Заратустра»; среди льдов многозорной Норвегии, где пурпуровый мох покрывает зеленые благородные камни, где я подбираю с полузамерзшего озерца рог олений, — и там «Заратустра» со мной; он со мной — в многошумном Париже, в ужасном Берлине; передо мной прогоняются: Иерусалим и Каир, Петербург и Москва, Кельн, мне памятный Брюгге, приветливый Брюссель, таинственный Нюрнберг, Христиания, Копенгаген, зубчатая Прага, задумчивый Страсбург, хохочущий Мюнхен; меняются страны; но неизменная точка со мной: «Заратустра» со мной (путешествовал прежде со мною и Кант: возить за собой его тяжело; я — бросил его).

Путешествовать мне хорошо с непеременимым центром, мое дорогое трехкнижие — он; каждый город во мне отлагает свой дар; хризолит отдает мне Норвегия; и бирюзой во мне отливается Мюнхен; сквозной хризолит, бирюзу и берилл (Копенгаген) как дар подношу к дорогому трехкнижию я; преломив, мне оно отражает меня: у меня самого. Мне оно — словно родина: обетование об окончании странствий; приподнятым над собою самим нахожу себя в нем; и — себя самого у себя самого проверяю — в кастальской струе, бьющей здесь, меж страницами; все, мелькнувшее мне, все, упавшее в недра мои, здесь опять выбивает наружу: зелеными струями прядают хризолиты Норвегии; и, голубые, струят свои сны бирюзы; было подлинно солнце, — струя золотая; был град на душе, — свинцовеет струя. 7

Все великие книги прозрачны и живы; они оживают, как свеечные создания из переливчатых искр: знаете ли вы состоянье сознания мысли, себя напрягающей до появления искры из глаз? Эта искра блеснет между вами и праздным предметом, в который вперились рассеянно вы, как-то вдруг: просиявши, погаснет; послушайте, размышляли ли вы до блистающей «искры из глаз»? Если нет, рассмеетесь, наверное, вы надо мною; но вы не философ тогда; философия есть живая страна, преисполненная невыразимых ландшафтов, где видимый мир отлагается зернышком в мысли: стране философии, как земное, горящее сердце какого-то электрического существа, распростертого от вселенной к вселенной; существо размахнулось



огромными крыльями; тысячи светолитных очей смотрят внутрь; и — кричат ясным светом:

«Я!»

«Я!»

«Я!»

«Я!»

«Я!»

Это множество «я» есть текучее множество в мысли архангела: архангеличны все мысли... 8

Коль будете вы размышлять на все ту же исконную тему, то размышления месяцев соединятся; блеснет ощущение: будто вы возвращаетесь, например, по утрам к той и той же работе, ее продолжая; и — между двух размышлений проходит размеренный день; пусть течет его злоба: в него не войдет чувство мысли; и не сместит распорядка обычного дня: деловитее и трезвее вы будете; в миг размышлений — забота отхлынет.

Соединятся для вас размышления утр, превращаясь во взрывы колодца из мыслей; и будет однажды крупнейший миг, когда брызнет источник воды в глубине размышления; и, расширяя колодезь из мысли (до искры из глаз), вы увидите глубину протекающего источника мысли; он брызнет мгновенно: вольется в обычные мысли; и тронутся мысли; и вас поведут за собой: проструитесь вы в мысли; не скажете больше: «я мыслю», но скажете: «Мысли, себя измышляя, меня помышляют»; я — мыслим теперь иерархическим существом; наблюдение, описание происходящих процессов, их точная копия нарисует мне страны Феорий, бросающих тени, где я обвожу тени углем на белом картоне моей восприимчивости; когда называете вы себя теоретиком, я бросаю вопрос: были ли вы в стране мысли?

Мы жизненных мыслей не знаем; обычные мысли — не мысли: они — инструменты, которыми мы буравим тяжелые толщи до встречи с подземным источником, вылетающим струями артезианской воды из расщела понятий.

Обычная логика — жалкий участок земли, на котором мы, собственники, обыкновенно сажаем лишь «овощи» предрассудков.

А вечные книги — ни почва, ни овощи: струи они; и они подмывают устои, рвут буквы и строчки страниц, выбивая фонтанами и унося через окна: в безмерности космоса.

Мы не знаем источников, пересекающих все участки размеренной мысли: под почвою мысли; впечатление, ждущее нас у источников мысли, — ни с чем не сравнимо: — вдруг мысль расширяется; переживающие расширение это испытывают катастрофу, грозящую их повергнуть в болезнь; им кажется явственно: собственность мысли утрачена; мысли, замыслив себя, начинают дрожать, копошиться и бегать в извилинах мозга, как многое множество муравьев муравейника; из бесчисленных ходов они выползают: ползут за добычей; вновь возвращаются.

Мысли мыслят себя: мысли вырвались из обычного круга сознания; он — рвется потоком клокочущих образов; топится стылое «я», растворяясь в мысли; «я» — схвачено, вырвано, унесено, при попытке вернуться и вынырнуть на поверхность, оно попадает в чужое сознание.

Опыты упражнения с мыслью перемещают границы сознания и научают, ныряя в источники мысли; выныривать: в ближнего; переживать в его «я» и ему говорить:

«Я семь ты».

Наукают, ныряя обратно, опять возвращаться в свой мозг, смутной памятью о состоянии сознания, смежного с вами (извне обведенного черепом); и ясномыслие это растет. 9

Рассуждения о культуре у гениев — обостренны до крайности; и выражаются в кончике идейного лезвия: в афоризме, — сжимающем библиотеки... ненаписанных книг, приподнимая завесу над будущим.

«Происхождение трагедии», например, — афоризм; в нем глаголет дух времени; горный глагол непрерывен; и Ницше расслышал случайную фразу его в новом взгляде на Грецию; сколько осталось непонятым Ницше! Умей мы подняться на круги XX века, покажется нам, будто истины этого века принадлежат XV веку; воистину, нет ничего величавее современных событий; под ними, увы, разумеют далекое прошлое, переваренное желудочным соком ничтожных душонок; «продукты» культуры, в которой живем мы, — суть отбросы.

Мне предстоят рои истин; они — только холмики, от которых встает горный кряж современности; но современники холмики эти, увы, признают «горизонтами будущего»; в худшем случае называют они эти давности истин химерою; что сказали б они, если б подлинно «современность» предстала б их взору? Меня осмеяли когда-то: теперь опираются часто на книги мои, вызывая во мне инстинктивнейший жест: от себя самого отказаться; воистину — книги мои лишь рассказ о «предметах», доступных вниманию каждого; но к наблюдаемым фактам внимания нет.

Говорил я когда-то: «посмотрите: вот туча», — смеялись; и вот проходили года: раздражались громы; и вместо того, чтоб поверить «предметам» моих наблюдений, мои почитатели расставляют теперь тяжелейшие томы: вот здесь — «Символизм», а вот там — «Петербург»; горизонт моих видений нарочно закрыт от их взгляда: моими страницами; на горизонте познания — новая бурная жизнь: солнце всходит, заходит; и зори блистают, и тучи встают; то, чему говорю: «современность», является химерой для всех. 10

Лет чрез двадцать — откроется, что: Августин — протестант; и в нем нет католичности; через него изливается в средневековье Плотин; он таит в себе «Фауста», Гете и «Вагнера-Канта»; в нем — вздох фуги Баха; тончайшее сочетание «современностей» поздней эпохи уже современно: в начале эпохи; наши дни затаил шестой век; Августин с ним сравнялся: все прочие отставали от времени.

Вся борьба с манихейским учителем, Фаустом, в Августине была не победой, она продолжалась [Contra Faustum]; и побеждала сознание его; ею сражен в подсознании он. 11

То, что принято ныне как истина, духом событий культуры отвергнуто.

Принято связывать возрождение с мистикой: гуманистам предшествуют мистики-де; знаменуют они: умаленье схоластики, — темного прошлого мысли; но это темное прошлое в изысканиях нашего времени — свет; преклоняемся мы перед светлыми вспышками абеляровой мысли.

И мы отмечаем: гонения, сплетни, интриги Бернарда Клервосского, мистика вдохновителя крестовых походов, родоначальника мистической школы монастыря Сен-Виктор Гуго, Бернард в нашем взгляде суть более мистики, нежели «мистики» Экхарт и Беме; последние — более «окультисты», «ученые» и «мыслители», нежели мистики; «пря» с теологией в мистике — видимость мистики; право: задания теологических «оформлений» размежевались, в сущности, дружески с «углублением» мистиков; так, разорвав небеса на две части (на постижимую и непостижимую часть), принимаются: теология — оформлять постижимое небо; и мистика — изживать непостижности непознаваемой части.

Схоластика, отрицая разрыв неба надвое, провозглашала свободу его постижения; против свободы схоластики теология с мистикой заключили коварный союз; и схоластика

обломалась в «томизм»; до томизма

— струя возрождения в ней; и — семнадцатый век уже явно загадан

— в борениях метафизической совести Абеяра, где Августин закипает свободой духа.

Но Августин — не святой, а «блаженный» (весьма характерная сдержанность со стороны всех католиков, иезуитов, теологических крыс, для которых, конечно, весьма подозрителен он); и, родись он позднее, постигла б его участь Луллия. «Ars Lulliana» покрыла Европу; и дело Раймонда считалось святым; но позднее еще книги Луллия — сжигались католической церковью; Бруно, великий поборник Раймонда, недаром сожжен на костре; в нем сгорает для церкви схоластика, с родоначальником, с Августином.

Для церкви и он — протестант.

Протестантизм — сокровенней струи своей: Лютера; бьется во многих источниках он, пробиваясь струями в каменистой, безрадостной почве шестого, девятого и десятого века; он крепнет в двенадцатом веке еще; бьет источником италийской культуры, врезаются гравировальной линией Дюрера; ему имя — есть «христовство».

«Жена, облеченная в солнце» и есть: христианская община первых веков; на протяжении ряда столетий сжимается официально церковью эта жена вокруг нас, чтобы стать «нюрнбергской» дамой, «железной» дамой: известным орудием пытки (футляром, истыканным остриями внутри); вне футляра, вне церкви, вне самой ограды ее разблесталась теперь нам жена, облеченная в солнце: Мадонна Италии: «женственность» женщины; видим вне тесной церковной ограды блистание красками религиозных основ человека, где «Он» непостижно вписуется в сердце людей и выражает вне церкви: преобразование человеческого подсознания до слиянья его с существами космических сфер; это видим мы в Беатриче у Данте, в «Мадонне», в «Христе» Леонардо-да-Винчи; «Христы» и «Мадонны», как люди, блуждают среди нас на полотнах и фресках Италии, переливая свой красочный импульс не в явную церковь, но в тайную, сокровенную церковь, которой нескрытое имя — «культура»; официальное христианство вступает в борьбу с тайно вписанной Христовой свободой: с «христовством» культуры, в которой — эта тайна Христа — выражается явно: в многообразии искажений (как в нашем «хлыстовстве»); борьба «христианства» с «христовством» — вот лозунг борьбы: Возрождения с инквизицией (эта выступит после); загадана невероятнейшая возможность: преобразить до «мистерии» жизнь; и борьбой общественных отношений вступает в сознание «мистерия-драма», которой конец — впереди: только в Солнечном Храме грядущей культуры увидим преобразование жизни; четыре сословия заговорят голосами вещающих четырех гиерофантов культуры; в мистерии Штейнера видим мы: Солнечный Храм; Бенедикт, Теодозий, Роман и Ретард — гиерофанты — стоят друг пред другом; и — представляют от лица человечества [См. Мистирию «У врат посвящения»].

Солнечный Храм — впереди; этот солнечный храм или «град» разблестался отчетливо: в Александрийском периоде мысли; и после блеснул он в Италии: «Civitas Soils»; но «Civitas Soils» осуществило себя, как *imperium* в Риме; в Италии Град этот солнечно проблестал в архитектурных зданиях Микель-Анджело (в неудавшемся Ренессансе архитектуры Италии); его деградация в Макиавелли; его символизм — «социализм» Кампанеллы. 12

Доселе «христовство» есть стимул культуры. Интимное этой культуры — сказать, что в простой Форнарине таинственно действуют силы Мадонны, что в Фауста вписаны тайно великие силы Христа, этот срыв человеческих сил (или — грех) может быть силой нежности, силой любви, не нашей, а ее.

Характерно: Христос что-то молча чертил на песке перед грешницей; то, что он тайно чертил, стало явным намеком: в культуре Италии; сокровенно оно пролилось в «протестантство»; неузнанно: руководило историей бунта культуры в борьбе его с церковью.

Грядущее (может быть... двадцать пятого века) прополыхало в пятнадцатый век; луч луча — Ренессанс; а звезда, предварявшая «луч луча» и невидимо осянная им, — та звезда восходила от первого до четвертого века в... Александрии. 13

Мысль античного грека уподобляема образу: если бы уплотнили его, то восстали бы: Аполлон и Венера, но если бы уплотнили мы мысль александрийского грека, — восстали бы образы великолепной Италии; в Александрии случился огромный выпрыг из мысли античности; он перед нами — леса, обстающие Солнечный Храм (или Град); недостроенный Храм, ими скрытый («идея» Плотина), — Мадонна; «единое» пятого века до Р. Х. — Apollo; «единое» третьего века по Р. Х. — Христос «Тайной Вечери» Леонардо-да-Винчи; между обоими — в промежутке столетий: ужасные корчи страдающей, крепнущей мысли, запечатленные судорогой Александрии, иль — «Страшный Суд» Микель-Анджело, где разгневанный Аполлон (иль Христос) обрекает на суд обреченное тело; волна сожигаемых тел есть упадочность; одновременно: свет внутренний, проедающий тело, до... духа; и проникающий в дух.

Корчами александрийской культуры сказались чрезмерности культа личности Италианского Ренессанса; и тайным светом блистает в пирах этой жизни «христовство» культуры, грядущей на нас; где «пиры» станут «вечерей тайной», куда придет Гость: человек в человеке; Он — ныне Неузнанный, странствует в нас; и мы, странствуя, ищем свидания с Гостем.

Культура истекших столетий (с XVI по XX) — странствие; «странник» — ее выразитель.

В Борджиа, в Медичи, в оригинальнейших контурах пап (Николая, Льва, Юлия), в утончениях, в «синкретизме» пиров Ренессанса нет странствий еще: здесь на празднике созревает трагедия пресуществляемой личности; скоро и в ней обнаружится Человек (Фауст, бледный Гамлет и Манфред); скоро радости пира развеются; зала пира окажется: колдовским погребком, нас встречающим в «Фаусте».

Фауст — спасается. 14

Вся трагедия Ренессанса разоблачаема Фаустом: «Фаустом» Гете; но распадается в «Фаусте» Фауст (последняя сцена) на... бранные пелены, подлежащие истреблению пламени («Und war er von Asbest, er ist nicht reinlich») и на... воскресшего к жизни духовной; и с высей духовного мира мы видим, что Фауст, покрывший шестнадцатый и семнадцатый век изобретеньями Галилея, Коперника, Кепплера, живоносно протек в миры духа сплошной музыкальной стихией: источником, Бахом; и оживление северной части Центральной Европы струею Италии есть оживление Фауста, верного Господу [«См. в „Фаусте“ Гете „Пролог на небе“»], духом научного творчества; тайное этого творчества: «бах» музыкальный ручей.

Этот «бах» явлен после как... музыка Баха. Что я говорю, знаю я — парадоксально до крайности: только этими парадоксами можно коснуться огромной, невскрывшейся тайны культуры Европы; то, что я подсмотрел, есть громада невскрывшихся отношений между научною, эстетической, философскою и религиозною жизнью Европы истекших столетий; я знаю: содержатся здесь библиотеки ненаписанных книг; но, когда они будут написаны, то со мной согласятся. «Имеющий уши пусть слышит». 15

В Бахе явлены импульсы, животворившие культуру Европы со времени Августина до нашего времени; переворот совершился: осуществился внутри христианства; ручьи живоносного импульса, Бах, артезианскими струями пробиваясь наружу, льются: наукой, искусством, кипением Ренессанса наружу.

«Христовство», как импульс, сочилось сквозь сеть кровеносных сосудов громадного организма Европы — вне церкви и догматов; брызнуло артезианскими струями; вышло наружу в легенде о Граале (двенадцатый век); оставалась сеть высохших русл;

животворявшие струи, иссякнувши в руслах, пробились наружу; тогда обнаружились русла как форма ушедшего импульса (импульс теперь оживлял в другом месте ландшафта души); опустошенный ландшафт, форма тайного импульса — готика; или — каркасы соборов.

Соподчиненье ожив [ «Оживальная» арка — существенный штрих готической архитектуры. ], убегающих к центру, — соподчиненье сосудов (артерий у вен кровеносной системы души); в готическом творчестве, в Страсбургском, в Аахенском, в Кельнском и Реймском соборах напечатлелися в камне боренья души Августина; так, тайна шестого столетия, современность его, стала явью в пятнадцатом веке; соборы — каркасы души Августина: себя сознающей души.

Философия Греции — жизнь души рассуждающей; архитектурная форма ее — колоннада и портик; на стройных колоннах стоит треугольник: вот форма храма Эллады; вершина его символизирует «единое» Парменида, Платона и Аристотеля; а колонны — понятия (категории Аристотеля).

Философия нашего времени — философия самосознающей души; эта душа современности пробудилась в Августине впервые; игра ее жизни сложила в пятнадцатом веке уж совершенную архитектурную форму: готический храм; и сложив, исструилась из формы (из церкви) в бесформенность, в бунт закипавшей культуры Европы.

Что вышло из формы? И что исструилось из храма, из церкви — в культуру?

Певучая музыкальная fuga.

Так: Аахенский, Кельнский и Реймский соборы — застывшие фуги; определение музыки Шлегелем (архитектуры в течении) математически точно.

Где некогда бился таинственный импульс схоластики, уже в пятнадцатом веке увидели иерархию взлетающих арочных дуг: фугу арок; на рубеже меж семнадцатым и восемнадцатым веком мы видим уже и дальнейшее оформление импульса или снятие с него новых печатей; печати те: музыка мысли (новейшая философия); и — мысль музыки: Бах.

Можно прямо сказать: философия нового времени — музыкальный разлив и градация монументальных соборов; это — пророст шестого столетия, явь сокровенного импульса жизни: *Cor Ardens*.

Когда-то все то билось в пламенном сердце «единого»; этот единый есть Павел (апостол); его ученик — Августин; из Августинова пламени сердца свои протянуло лучи древо нашей культуры: схоластика, готика, музыка, мысль.

Августин есть неузнанный пламень всей светской культуры; и Фауст рождается в нем.

Принимая в себя бессознательно «Фауста» Гете, сознанием явным своим ожесточенно он борется: с маннихейским учителем — Фаустом.

Так идет его дело в веках от учителя Фауста — через Плотина, апостола Павла, схоластику, готику, Баха, чрез всю философию к «Фаусту» Гете.

Das Unbeschreibliche

Hier ist getan.

Парадоксально сказать: из Плотина течет величавая форма позднейших соборов; здесь арки и дуги суть струи: источника музыки; где-то там, на вершинах Платинова духа, «единое» мысли его, как игла, проколола Платоново небо идеи; в отверстие мысли, свергаясь, протек прямо в кровь человека: экстаз интуиции; в за-экстазной дали открывалось «Видение» Павла. И школа Павла в Афинах запечатлела градацию низлетающих струй Божества; в описании ангельских иерархий [Дионисий Ареопагит. ]; это все, ниспадая на нас, оживает, кипит в ярко-пламенном Августиновом сердце; оплотневает рассудком (схоластикой), массивами камня: соборами, готикой.

Если бы философеме Плотина дать плоть из камней, перед нами б восстал собор Страсбурга; то, что еще не остыло (в рассудке и в камне), то вытекло из готической формы — хоралом и фугою; и продолжало струей прорываться сквозь кровь человека.

Из Баха вытекла музыка; в Бахе впоен весь Бетховен.

Струей мусикийской истек живоносный источник из первого века; его отложения суть государство и церковь: — он сам отложился «культурой».

Культура — зеленая поросль над струйкою религиозного нового импульса. И этот импульс — Христов. 17

Оплотнение импульса видим отчетливо: в Александрийской культуре; ее оплотнение — Рим; здесь единое всей синтетической философии оплотневает в единство огромного государства, в котором пытаются слить синтетически многообразье народных культур; только с первого века слагается образ огромной Империи.

Мировая Империя, Рим, — оплотнение: искаженный каркас александрийского синтетизма.

Парадоксально сказать: государство — воистину преждевременное оплотнение музыки; здесь мистерия человеческих отношений, свобода развития их, контрапункт изменений рассудочно зарегистрирован как закон и как долг, и потому-то мы можем сказать, что закон, долг и право с категорическим императивом — продукты, конечно же, государственной философии; философия Канта являет собою отчетливо: империализм страны мысли; рационализм философии нового времени коренится в этическом принципе мысли; он — «Рим» страны мысли; и этот «Рим» оковал умы немцев-философов.

То, над чем поработали школы Плотина, Филона, нашло искривленное приложение к жизни: в работе гигантского Августа, осуществившего для непонятой тайны души социальный каркас. Между сошествием Логоса в души людей и заданием Цезаря Августа этого времени — тайная связь.

Но смещение перспективы здесь явно. 18

Тайное александрийской культуры влилось и жило под почвою «Рима»: оно — катакомбно; воистину можно сказать, что *imperium* взорвано катакомбою; она вышла наружу, как Церковь; то место, где некогда император построил храм Митры (в Александрийский период культуры), теперь увенчалось Храмом Святого Петра; то, что вышло из недр, оплотнело вторично; теократический принцип, подобно *imperium*, перемешал перспективы: и церковное Государство разорвалось, как «Рим»; но в разрывах, как прорези ярких готических окон, опять-таки брызнули: александрийские импульсы — Возрождение; и — разблистались солнечно невыразимую тайною рафаэлевской краски.

То, что вытекло краскою из каркаса догматики, было действием импульса александрийских экстазов в крови человека; переселенье Плотина с востока Египта на запад и в «Рим» — глубоко символично; Плотин — вдохновитель поэзии более позднее; «Рима» (в века Ренессанса); он — «римский» философ; Александрия таинственно перекинула мост через

море: в Италию.

Это она рассветила Равенну блиставшей мозаикой; она пролила сквозь железное папство лучи свои, солнечность: «Civitas Solis» Италии; встала культурой искусств, «Рафаэлем».

Но более ранний каркас диска солнца ее — медный щит; меч тяжелого, римского воина — искаженный намек: луча жизни Италии. 19

В поздней Европе отчетливо видим: перекрещенье культур.

Одна линия — линия рассудочной мысли: от Греции... к Франции; от классической драмы к непонятой «ложно классической» культуре искусств; от демократии, республиканского строя и общины к новым попыткам создания демократической жизни, к «коммуне». И отчетливо видится линия: Александрия, Италия (Рим, Ренессанс); эта линия далее намечается: истечением красок Италии к... Дюреру; мысли Италии к горному кряжу новейших «германских» систем философии; «меча» и «щита» к... прусской каске; Александрия, протекши в Италию краской экстаза Плотина и светом «Видения» Павла, перетекает в Германию музыкой «Баха»; но над руслом философий, поэзии и музык Германии, где содержится тайное солнце когда-то упавшей культуры, — уродливо возникает смещающий все перспективы каркас: пангерманец.

Произведение империализма: все-немец; произведение тайного импульса солнца — сверхчеловек Заратустры; религиозная антиномия александрийской культуры (Христос или Кесарь) в Германии подменяется ныне культурною антиномией между Ницше и Бисмарком.

Александрийская солнечность, «музыка», неповторяемый «Фауст» — все это теперь воплотилось: в единственном, в Ницше. Imperium, щит, каска, кантонский «кнут» императива морали (иль «eiserne Handschuhe») — Бисмарк; и Бисмарк стоит перед Ницше, как страшный двойник устремлений его.

Империализм, закон, «кнут» есть тот карлик сомнений, тот «Нибелунг» Мимэ, которого Ницше всегда ненавидел, с которым боролся; и от которого Ницше погиб. 20

Культура Германии протекает с высот Ренессанса Италии Бахом; в слетающей свыше (от ангелов) фуге поют иерархию александрийской символики; Бах для музыки то же, что Данте для поэзии; оба — лучи Александрийского солнца; Бетховен есть отблеск неба в кипениях пены бунтующей крови; она закипает, как бунт, перегретая солнцем, упавшим в нее.

Путь дальнейшей культуры — перерождение крови; и — окрыление крови; кровь станет, как облако; бунт романтизма, индивидуальность и рост ее — это весенние бури, топящие лед: перед летнею ясностью.

Но эти бури в себе мы несем как трагедию умирающей личности, долженствующей стать индивидуумом, человеком, свободою.

Мукой трагедии полнятся: Шуман и Шуберт. 21

Недостаточно видят значение песенных циклов; подобно «Мадонне» Италии и «Христу» Леонардо стоит перед нами непонятный песенный цикл: «Winterreise». Франц Шуберт идет перед нами непонятым странником; позади его — бунт, где он, Савл, уподоблялся «Заратустре», разбил музыкальными звуками форму единой «симфонии»; в песенных брызгах она; но из «мозаики» песен слагается путь; кто имеет дар звука, тот слышит, что путь — «путь в Дамаск»; путь к видению, к «Вечери» Леонардо-да-Винчи под явною ночью, зимою — горит: полуночное солнце.

От прошлого «пира» к мистерии будущей «Вечери» через пустую зиму — путь в грядущее

нашей культуры; оставленный пир — Ренессанс, Возрождение, земная весна и земная любовь.

Не понимают niveau «Winterreise»; подножием его служит цикл неповторимого Шумана: «Dichterliebe» [На слова Гейне. ], где лирическое напряжение любви, разрываясь в трагедию, убивает земную, до дна потрясенную личность; и «великаны» порывов хоронят ее.

На вершине любви — смерть и ночь: от вершины чрез холод пространств начинается путь «Winterreise» — загробное странствие странника; или — хождение души по мытарствам.

Воистину: кто проследил в своем духе связь песенных циклов, кто понял, что следствием «Dichterliebe» является «Winterreise», тот понял единственный путь: от человека Италии к человеку, укрытому в нас под холодными коростами современной, замерзшей культуры, к... Грядущему, к нам в нашем сердце таинственно Гостю.

Проходим ландшафт, оживляемый криками ворона; крики культуры, иль «вороны», — то «единственный» Штирнера, то «несчастнейший» Киркегора, то «сквернейший» поэмы новейшего времени «Так говорил Заратустра».

И «Заратустра» есть странник. Слушая леденящие звуки одной песни цикла, «Die Krahe», мы ведаем явственно: эта птица, кружащая, — не ворона, а посвятительный ворон; мы знаем, что «ворон» есть стадия посвящения древнеперсидских мистерий; ворон есть личное «я», в нас ключущее, дух; видеть «ворона», стать над «вороном» — разоблачить в себе «личность»; и — умереть в личной жизни; мы ведаем: посвящение — тайна трагедии; жизнь — тайна смерти. И, слушая звуки «Die Krahe», мы видим: мистерию одинокого «Заратустры» бредущего: от востока на запад; и вдруг — обращенного на себя:

Eine Kr?he ist mit mir

Von der Stadt gezogen.

Из «града» умершей культуры воронья зловеющая тень все-то тянется, заслоня пространства духовного мира. Мы видим ее.

Здесь — предел одиночества; это — последний уступ человеческой личности к «человеку», живущему в ней сокровенно; прийти к «человеку» в себе невозможно без смерти; что нас убивает, в нас истинно видится, как нападающий «ворон».

Линия личности, линия времени в нас загибается кругом: змеею кусает свой собственный хвост. 22

В музыкальной структуре у Шуберта — солнечный свет Рафаэлевой формы; отдельные песни — мазки; но градация их — совершенная шкала нюансов.

Так, формой цикл «Winterreise» пронизан, как тайным, невидимым солнечным градом; здесь «Civitas Solis» — посередине «я»: в «я»; края «я» (или «личности») — все разорваны; умерло в них «я» страстей для «я» жизни.

Слушая цикл «Winterreise», мы чувствуем, что потеряна почва; и что должны что-то выстроить мы в тех местах, где уж нет ничего; нисхождение, мертвая ночь перед нами; зима, крики ворон; и туда простирается путь: через мертвую улицу мертвого города.

Eine Strasse muss ich gehen,



Die noch keiner kommt zur?ck.

[ «Wegweiser»]

Все-таки: в умирании странника — зов; именно здесь, в этой песне, в «Wegweiser», таинственно слышится вдруг: хорал Баха; и нам проступает в отчаянье зимнего странствия звуком опять: Заратустрово солнце. «Видение» Павла, «экстазы» Плотина, цветочки Франциска и музыкальные струи души Августиновой.

Что-то твердит нам:

Die Sonne schaue

Um mittern?chtige Stunde.

Mit Steinen baue

Im leblosen Grunde.

So finde im Niedergang

Und in des Todes Nacht,

Der Sch?pfung neuen Anfang

Des Morgens junge Macht.

[Стихотворение Рудольфа Штейнера.] 23

Творчество нового дня начинается муками, ужасом нисхождения; в повороте внимания на себя посещает нас смерть.

Eine Strasse muss ich gehen,

Die noch keiner kommt zuruck.

Эта Strasse — пути нисхождения Шумана, Фридриха Ницше: в безумие; здесь неузнанной остается: полночь. Звучит — Mitternacht; то — неузнанный путь посвящения; тень «Заратустры» — подкравшийся карлик; и Заратустра, иль странник, увидев его, содрогается: «не высоты пугают, а склоны» [ «Так говорил Заратустра»]; полночь в сознание Ницше входила: неправдой повторности.

Карлик разил Заратустру:

«О, Заратустра, — раздельно шушукал он, — бросил высоко ты сам себя в воздух; но всякий брошенный камень должен упасть»...

«На избиение сам себя осудивший: о, Заратустра, ты высоко бросил свой камень, — но брошенный камень упадет на тебя».

Карлик еще говорил:

«Лжет все то, что протянуто прямо... Всякая истина выгнута: самое время есть круг».

В прямолинейном движении — половинчатость лжи; но и в нем: половинчатость истины.

«Путь в „Winterreise“ линеен; и полон дурной бесконечности; каркают вороны о бесконечности странствия, о бесконечном страдании, одиночестве „я“:

Eine Strasse muss ich gehen

Die noch keiner kommt zur?ck.

24

Мыслим контрастами мы.

Вызывает в нас линия мысли о круге; и безвозвратность приводит возврат. Но и линия и окружность — неправды.

В спиральном движении правда.

Неправду прямого движения выявил карлик; и уловил Заратустру в неправду окружности; вечным возвратом его подстрекнул; Заратустра поддался невольно коварному подстрекательству:

„Все, что бегаешь, не пробегалось ли по этой дороге, не проходило ли все, не случилось ли, не было все, что может прийти“ [Idem.].

После этого Заратустра уходит из гор: опускается к морю; в горах — озарение мыслью; на море — кипение образов; так возвращение Заратустры подобно: падению с гор.

Утверждение повторения — поворот Заратустры на тень Заратустры. Перекликается странствие Заратустры здесь и песенным циклом огромного Шуберта; и окончание „Winterreise“ встает; окончание „Winterreise“ — во встрече с шарманщиком; это — странный старик (может быть, „Вечный Жид“); крутит ручкой шарманки.

Не там ли, где встал этот вечный шарманщик, линейная эволюция переходит в круги; круговое движение вертит; головокружение, vertige, начинается именно здесь.

Сумасшествие именно здесь нападает на Фридриха Ницше. 25

Здесь кончаются русла культуры; по ним живоносный источник протек: от второго и первого века; и до двадцатого века; тут он иссякает, тут снова должны мы свершить поворот; осознать в себе импульс; в сверхчеловеке должны опознать человека, связавшего воедино своих двойников (Канта с Фаустом, с Манихейским учителем); соединить два пути: путь линейный и путь неподвижного круга — в спираль.

Мы в своем „Winterreise“ должны понимать, что движенья вперед больше нет, как и нет больше догмата; перевоплощение положенных импульсов нас осеняет; и мы узнаем: в Франце Шуберте перевоплощенного Баха; в Бахе мы слышим: звучание Августиновой жизни; в звучаниях „Исповеди“ узнаём в свою очередь: отблески лучезарного образа на пути в наш Дамаск.

Осознать этот образ — понять: импульс новой культуры. 26

Но Ницше не понял того, встретив „ворона“ посвящения, не осилил его; не стал „вороном“; „ворон“ ему расклевал его мозг зимним криком о вечном возврате; он мог бы сказать, убегая

из... Базеля:

Eine Kr?he ist mit mir

Von der Stadt gezogen.

И как странник из зимнего странствия Шуберта пред сумасшествием он восклицает, быть может:

Krahe wunderliches Tier!

„Kr?he“ — каркает в Базеле, нападая на странников; голос его и я слышал; в Базеле часто „безумием становится узник! С безумием... пленная воля освобождает себя“ [„Так говорил Заратустра“].

Это мне подсказало мое пребывание в Базеле — зимнее странствие, „Winterreise“ мое, начиналось здесь; освобождала себя из тисков, зажимавших в России меня, моя пленная воля; я встретил под Базелем тень Заратустры; и каркала здесь мне ворона; недавно бежал я из Базеля в горы; и вот:

Eine Kr?he ist mit mir

Von der Stadt gezogen.

27

Громыхала уже из Эльзаса война; я, измученный пушечным громом, бежал из-под Базеля в горы — в сопровождении брюнета (наверное, сыщика международного сыска); в Лозанне, в Люцерне и в Цюрихе — всюду его узнавал: за стеною отельного номера; на прогулке и в поезде; он садился не рядом, а — наискось: где-нибудь в уголке; появленья его я не мог обнаружить; во время движения поезда, обыкновенно в минуту, когда отдавалась душа пейзажу летящих долин, деревень, горных гребней, когда на душе становилось легко и — отпадало все мрачное, — именно в эту минуту всегда обнаруживал я мою злую ворону: меня дозирающий глаз (черный глаз), черный ус и протянутый кончик вороньего носа:

„Вот — я“.

Сколько бы ни старался с презрением я относиться к сопровождающей личности, все обволакивалось неприятным туманом во мне.

Eine Kr?he ist mit mir

Von der Stadt gezogen.

28

Мой брюнет в котелке — сыщик? Кто его знает. Принадлежал он — к чему? К — международному обществу обрывания всех нежнейших порывов — к страшному братству, давно обрекающему на гибель того, в ком раз вспыхивал дух; кто они — братья гибели?

Ими окованы мы; окружены страшным сыском; души наши при помощи страшных магических действий, влитых в обыденные действия, соединяются с... Демонами, выгрызающими сознание наше и в ночь уводящими; окружены котелками, принадлежащими этому вот вороньему носу, который просунулся в Базеле в мою личную жизнь: в год войны; системой шпионажа и сыска — душевного сыска — предупреждается ими касание Духа; они стерегут на горах; и, подкрадываясь, бесчеловечно бросают нас в бездны; поганые их инструменты, расставленные в душевном пространстве, показывают своей стрелкой туда, где родился „младенец“ в душе человека; гонения начинаются; вы посещаете, скажем, концерт; и — встречаете „сыщика“, да —

... в собрании каждом людей

Эти тайные сыщики есть

[А. Блок.]

Гонения начинаются; духовно родивший „младенца“ (иль духа в душе) пусть бежит: вот появятся воины Ирода (для избиения „младенца“); и персонажи международно-астрального сыска устроят охоту (принцип государственности — великолепный экран, которым они заслоняли ужасные действия от человечества, обреченного ими на гибель); за охрану государственных интересов стоит диаволов черный участок; и, появившись одаренная личность, они постараются вовремя заклеить ее страшным клеймом: государственного преступления.

В Базеле понял я это; за мною из Базеля в горы перелетела крикливо ворона:

Eine Kr?he ist mit mir

Von der Stadt gezogen.

29

Наша жизнь — мертвый Базель, откуда мы бегаем в горы (Иоанново здание еще стоит недостроенным); нам вдогонку „вороны“ бросают свой крик: „Остановись, обернись“. Обернувшись, мы видим: предательский склон; наша тень там лежит опрокинута вниз головою; нам кажется: падаем мы; благоразумие заползает нам в душу; и мы возвращаемся: в Базель.

Возвращение наше подобно падению в пропасть.

Возвращение к импульсам Ренессанса — залог зарождения новой культуры; возвращение к пирам его, к формам его есть падение в смерть. Ренессанс дал нам космос; но всякий космос в процессе создания вычеканивается из музыкально поющего хаоса; повторение космоса — олиография; повторение форм Ренессанса — попрание заветов его.

Импульсы Ренессанса — в Александрии; и — ранее — импульсы эти льются на землю Видением Светлого Света: видением Павла; и повторение форм Ренессанса — закрытие нас от зовущего Света: каркасом, щитом.

Культ культуры, провозглашаемый многими, есть такое деяние; самое страшное дело культуры — тенденция: быть насаждаемой государством; соединение государства с культурой — страшное дело; в поверхностном взятии это страшное дело творится повсюду: капитализм ему имя.

Возвращение к пирам Ренессанса являет нам лик современной культуры не в образе и подобии Медичи; в образе и подобии Вандербильда и Ротшильда появляется культуртрегер пред нами.

Всем роскошествам жизни, комфортам культуры должны мы сказать наше „нет“; мы должны убежать от них в горы; отправиться в зимнее странствие; пережить появление „Kr?he“ и углубиться в ту самую мертвую улицу мертвого города, о которой нам сказано голосом странника:

Eine Strasse muss ich gehen

Die noch keiner kommt zur?ck.

30

Запустение мерзости созерцает наш взор; мы подъем достижения защищаем от мерзости; а о том, что наш путь не окончен (не начат еще), нам подумать нет времени; запустение устремило на нас свой чарующий взгляд, как удав: мы как птички летим в пасть удава; при этом мы думаем: мы — нападаем; быть может, так думает птичка, летя прямо в пасть.

Возвращение к ценностям современной культуры проистекает из страха пред зимним томительным странствием: „Winterreise“, как путь посвящения в „Вечерю“ Леонардо-да-Винчи, рисуется страшным — уют кабинета, кусок пирога на столе, охраняемый государством, рисуется не запусением мерзости, а комфортом культуры; и мы, почитав комфортабельно странствия Вильгельма Мейстера, мы — возвращаемся: к четырем своим стенкам — и „куб“ кабинета, отопленный паром, нам кажется шпицем культуры.

Но „куб“ кабинета — „тюрьма“.

Возвращение в „свой“ кабинет — возвращение вверх ногами; и смысл кабинета есть смысл вверх ногами; себе говорите, что детские увлечения мечтой разрешились эпохой оценки переоценок, переоценкой оценок.

Между о и пере — когда пропасть: скакать по предложениям опасней, чем думать (крути предлоги); не приложимая ни к чему безглагольная несущественность есть предлог; и предлог возвращения в уют государственных кабинетов культуры — один; он — занятие не приложимое ни к чему несущественностью: систематикой каталогов музейных реликвий культуры; здесь вместо творчества систематика порождает на свет: каталог каталогов (номенклатуру и термин); номенклатура из терминов

— клавиатура рояля, где трогаем клавиш за клавишем мы, извлекая приятные звуки: „там-там — Рафаэль; там-там-там — Леонардо; там — Вагнер; та-та-там Фридрих Ницше“.

За этим приятным занятием над извлечением звуков культуры проводим мы время, не думая; звук извлекался в безделье пути; гамма звуков рояля культуры, которою мы забавляемся, есть любование рядом крестов и терновых венцов; состояние наше на пире культуры подобно тому, как если б мы наблюдали из цирка борьбу гладиаторов; перебирание клавишей инструмента (рояля культуры) сентиментально до крайности. Сентиментальность есть скрытая форма: чудовищных, сладострастнейших импульсов.

Возвращение в „куб“ кабинета к культуре — занятие сладострастной игрою — к добру не ведет.

Тихий вечер; и — звуки рояля; и — голос, поющий „Die Kr?he“. Безумец: прислушайтесь... Как стучит ваше сердце!.. Э, да спите ли вы по ночам? Вы ответите „нет“.

Еще спите?

Настанет для вас пробуждение; пол кабинета провалится; вы непосредственно с креслом повиснете над провалами ночи: там будет луна — нападающий, пухнувший, каменный глобус, летящий на вас; это будет иллюзия: свалитесь в пропасть; а дом, из которого выпали вы, затеряется праздно над вами: пустой оболочкой; благоразумие, вас вернув в „куб“ культуры (в домашний уют), вас вернуло туда, чтобы... сбросить стремительно: вместо того чтобы уйти добровольно, как странник, — в зиму (через зиму) к таинственно скрытому Солнцу, предусмотрительно запасаясь одеждою, будете сброшены вы в тот же холод насильственно, без возможности вооружиться заранее против случайностей странствий. 31

Не случилось ли это теперь? Государственный „куб“ кабинета, в который ушли культуртрегеры, не отряхшие прах государства от ног, оказался для них: пересыльной тюрьмой, из которой насильственно выгнали их в ледяные окопы; обманны рояльные звуки — они оказались иными, зловещими, звуками... пушек; „там-там“ — вот летит чемодан; „там-там-там“ — разорвался, убивши осколками чуть ли не всю молодую поэзию Франции; „там“ — убит Ласк; „там“ — на штык сахарийского негра посажен историк культуры, читавший здесь, в Базеле, университетские лекции. Клавиатура рояля, подаренная государством культуре, теперь оказалась обманом: клавиатурою пушечных звуков она оказалась.

Отказы от „зимнего странствия“ привели: к порабощенью в застенках — тончайших и лучших из нас; вот их всех, как преступников, в зимнюю ночь повлекли через поля и леса к льдом покрытым окопам; чугунные пальцы — гранаты — трещат и клюют их разорванный мозг, проломавши им череп; поют дружным хором отряды бесправных рабов, выступая из города в зимнее странствие, — песню:

Eine Kr?he ist mit mir

Von der Stadt gezogen.

Испытание, если мы гоним его изнутри, нападает извне: сумасшествием, мором, войною и голодом. 32

Запустения мерзости не увидели мы: посредине нам данного „куба“ культуры; „когда же увидите мерзость запустения... стоящую, где не должно, тогда... да бегут в горы“ (Марк)... „Кто на кровле, тот не сходи в дом... И кто на поле, не обращай назад...“ Мы же все — обращаемся; но обращение наше на мерзость — начало себя повторения в ней.

Не в стоянье с мечом — охранение идеалов культуры, завещанных Ницше; и не в нападение на нижележащее (нападением на Регера ничего не докажешь в Бетховене; и искажением чего бы то ни было во славу Гете не выявишь Гете); восходя от лежащего ниже, его побеждаем; мы с мельницами кругового движения ничего не поделаем, разве что... попадем в положение Дон-Кихота; опишем на крыльях ее полный круг, ударившись больно о камень, с которого взлетели: ударился Ницше о вечный возврат; начал жизнь, как герой; кончил жизнь — Дон-Кихота.

Вспомним — первая весть возвращения начинается возгласом Ницше: „На ноги, ты, голову кружащая мысль, явленная глубиной существа моего“... Странная нота веселья охватывает одинокого странника, Заратустру: не эта ли странная нота веселья охватывает другого, нам близкого, странника — странника „Winterreise“ — при встрече с шарманщиком; этот странный шарманщик, которого, избегая, не слышим мы, не подавая ему ничего, — и есть искус возврата: стоит он там именно, где начинается в нашем пути поворот на себя, поворот

Заратустры на тень! „Не высоты пугают, а — склоны“ ... „Самое время есть круг“ [„Так говорил Заратустра“ .]:

Keiner mag ihn h?ren,  
Keiner hat ihn gern —  
Und sein kleiner Teller  
Bleibt ihm immer leer.

Странник, увидевши странного старца, шарманщика („Самое время есть круг“), восклицает:

Wunderlicher Greise  
Soil ich mit dir gehn;  
Wirst zu meinen Liedern  
Deine Leier drehn.

(Странный старец, я пойду за тобой, ты завертишь шарманку для песен моих.) Далее обрывается цикл „Winterreise“. Что следует дальше? Сумасшествие Заратустры, не выдержавшего испытания вечным возвратом, воскликнувшего, как и Странник, из зимнего странствия: „Ты завертишь шарманку для песен моих“.

Головокружение, Vertige, начинается далее: „На ноги, ты, голову кружащая мысль“ [„Так говорил Заратустра“ .].

Встречу с вечностью переживает он „вечным возвратом“; что-то в нем искажает зов вечности: это что-то — иль Ницшева черная точка — переживание „я“ не как внеличного Индивидуума, а как распухшей и выросшей личности: „я“ — заснувший дракон» [Idem.]...

Это есть та же страшная Kr?he — ворона сознания (личное «я»), потянувшаяся из Базеля в горы за Ницше:

Eine Kr?he ist mit mir  
Von der Stadt gezogen.  
Мог бы воскликнуть он:  
Kr?he wunderliches Tier!

Kr?he каркает Ницше: «вернулся — значит, ты и прежде бывал: если бывал, то и будешь».

Под луною нет нового.

И Заратустра терзается: «А, оставь... Отвращение!..» Далее наступает немое молчание Ницше: его тихий час; тихий час повторяется; Ницше становится сам тихим часом; культура за ним — есть сплошной тихий час... перед взрывом всех зданий: каркасов культуры.

Но мы тихий час принимали за пастораль кабинета, тихий час

— нагнетание атмосферного электричества перед громом грозы; гром последовал: комфортабельный кабинет ваш разорван, глухой культуртрегер! тогда вы не слушали, слышите ли вы... хоть теперь: еще время вам есть — убегайте, спасайтесь скорей из-под обломков комфорта [В 1912 году я писал культуртрегерам: «...нагнетая атмосферное электричество у себя в кабинете, мы превращаем атмосферу этого кабинета в атмосферу грозы: как бы не было молнии... Молния среди стен — молния, поражающая нас в сердце» (см. статью «Круговое движение» в журнале «Труды и дни»). Мне ответили из Москвы приблизительно следующее: «Автор статьи „Круговое движение“ есть безответственный жеребец!» События оправдали меня.]. 33

Ницше есть острие всей культуры; его острие — встреча с карликом «возвращения». Увлечение Ницше и Ибсеном было подлинно в нас; на одно лишь мгновение захотели мы в горы: в горах оказались сырыми и теплыми мы; пар столбом, клуб душевности занавесил туманом тропу восхождения к духу; прорезались странности в нас (посредине горы

— меж долиной и верхом горы — обитают кретины, спаленные молнией духа); мы стали крестинами; в Ницше увидели мы не тело, ломимое духом: литературную форму; и — стали мы ей подражать, гримасируя символом; наш хронический крестинизм развивался для нас в культуртрегерство; всякий раз нас звали рискнуть всей жизнью во имя вершинных заданий, мы зовы зовущих передаем... переплетчику; так, в муаровом переплете пред нами лежали творения: переплет раздавил зовы жизни. 34

Ницше есть разговор вопиющего Бога с... крестинами; он — Бог и «крестин»; отпечатками «странности» говорит «Заратустра»: воображение одухотворяется в нем до... пункта встречи с «шарманкой» возврата. Шарманщик, он говорит:

Wunderlicher Greis

Soil ich mit dir gehn;

Wirst zu meinen Liedern,

Deine Leier drehn.

Орел духа в нем борется с страшным удавом: змеею возврата; борьба гадины и орла продолжается годы; она — безысходна: соединение гадины и орла есть дракон; в глубине его личности, на пороге грядущей культуры, из недр, вырастает дракон: «я — заснувший дракон».

Сумасшествием, или драконом, предстали пред нами последние вехи когда-то огромной культуры; импульс жизни нисходит во ад нашей жизни, чтоб нас приподнять до себя; в приподымании жизни прежнего импульса — перелом нашей жизни; «кубический» кабинет с тихим часом, таящимся в нем, — гроб и ад: выход в зимнее странствие всей человеческой жизни — вот что знаменует страдание Ницше; он — распят в своем кабинете, куда возвратился из гор с «полпути» (не дойдя до вершины). С ним вместе культура от первого до двадцатого века нарисовала градацию.



Свет, низошедший в Распятого, Павел, Плотин, Августин, Леонардо, двоящийся Фауст, распавшийся в Канта и Ницше (Кант «есть кабинеты культуры», и «Ницше» — попытка начать восхождение). Через строй этих личностей (от Августина до Ницше), их всех пронизывая, проходит невидимо скрытый источник, построивший палитру красок, градацию фуг и соборов; вот он запекает из Баха, рыдает в Бетховене; в нашем веке прорылся он вглубь, до источника, скрытого в нас, чтобы вырвался этот плененный источник; и — брызнул на небо; чтоб полпути, описавши спираль и отлагаясь то в линии, то в окружности, стало: путем — нашим странствием к «Вечери». 35

Ницше приняли мы; и все странности Ницше мы приняли, как бациллы болезней, точащих наш мозг; мог он быть и дрожжами для нас, если б поняли мы, что и круг, и линейность культуры есть ложь; «ворон» времени, «круг» безвременности (или — «шарманщик») суть искусства; искус пытался осилить неистовый «Фридрих»; привил себе яд повторений; не удалась прививка; и — повторение Ницше осилило; раздавила его тяжеловесная косность «культуры»; «кубический» кабинет — комфорт, «Кант».

Наше спасение в резвости; резвости этой название — борьба «не на живот, а на смерть»; мы опять подменяем ее суррогатами, тарантеллами рассудочной мысли (происхождение «тарантеллы» — укусы тарантула); кто «тарантул»? Кант, Кант — разумеется!

Современная философия научила нас резвости; в ней очищенный разум, или кантовский разум (в котором, заметим, от Канта почти ничего не осталось), кидается в пропасти безбытийного смысла: летит вверх пятами; и модернист-гносеолог летит вверх пятами — за ним, продолжая держать том почтеннейшей «Критики... разума» полуоткрытым и — читая навыворот: справа налево; и снизу вверх. Получается какая-то восточная ерунда: «Амузар оготсич акитирк» (вместо: «Критика чистого разума»).

«Амузар» есть восточное слово. 36

«Кант был идиот», — сказал Ницше: но «идиот» — победил «мудреца»; завершение кантианства есть теория, обосновывающая «круговое движение» (пусть смеются философы!). Построение фразы «сознание есть форма формы сознания» кантианизирует наше воззрение на сознание, преломляясь в философии Ласка (увы, Ласк убит на войне!); модернизм философии — круговое движение, здесь сознание оплодотворяет себя: гермафродитно сознание; гермафродитен — «философистик-философутик» культуры, исшедший из Ласка и Когена; среди компании «снобов, сатиров, эйленшпигелей» современной культуры воистину он занимает в рядах этих чертиков не последнее место, их всех оформляя и ориентируя в «Канте»; при этом он выглядит: ни ребенком, ни мужем, а — развращенным мальчишкой, Ницше отведавшим; мозг его, разбухая, ломает свою черепную коробку, вываливаясь лопастями и протягиваясь во все стороны; туловище атрофируется; новоиспеченный «тарантулик», закружась на ногах (лопастях долей мозга), кидается в стороны скачущих «сатиров» и порхающих «эйленшпигелей» — сынков миллиардеров, коллекционеров и библиографов. 37

В выси мы не отправились, а — скатились: к «культуре», из недр которой теперь бьют в нас пушки: безумие гор подменили мы «Кантом» и «Крупном», предварительно (для комфорта) заставив обоих «полотнами» горных ландшафтов.

Переживание подъема в себе подменили мы: переживанием созерцания гор (или — просто сидением на верандах швейцарских отелей); не на горы взбирались мы: просто пошли в диораму; такой диорамой оказался театр: драма Ибсена; там увидели мы и актера, изображавшего Рубека и — зашагавшего по деревянным подмосткам по... направлению к коленкоровым ледникам, чтобы быть опрокинутым: белой лавиной... из... прессованной ваты; перемещение жизни сказалося — разве: заменой олеографических декораций — иными, построенными по принципу: треугольников, кубов и девяностоградусных,

жестикуляционных углов; зашагали театры на этих углах к ледникам; люди в них поприклеились фресками к стенкам театра; так со сцены сошел, забродя среди нас, стилизованный гений культуры; невероятно упрощенный — в неупрощаемом вовсе.

Нельзя безнаказанно упрощать человеческий жест; упрощая его в человеке, приходим к звериному жесту; упрощенность в человеке рождает кретина; кретин появился на сцене (смотри «Драму жизни»); и — зверь появился (негр пьесы «У жизни в лапах»): тот негр, что проткнул своим острым штыком (при сражении в Эльзасе) профессора Базельского университета: занявшего кафедру... Якова Бурхардта!

Не Заратустра вошел в нашу жизнь, а ворвался в нее Страшный Негр (будет день, и — ворвется Китаец); «арлекинадой» обернулся в нас Ницше; и «маскарадом» войны проливаются в душу культуры: Китайцы и Негры. 38

Другая особенность пресловутой реформы театра (пересоздание жизни свели мы к театру) в вертящейся сцене; здесь *vetige* возвращения выявлен: круговращением репертуара на сцене; описан им круг: театральное опьянение от стадии легкой веселости (отыскание новых форм) перешло к отысканию несуразностей и — кретинизма (явление «Анафемы» или Зеленого Змия на сцене); последовал сон; и за ним пробуждение: Островский; пересоздание жизни в нас сценою, подменяя пересозданием жизни на сцене, окончилось: сценой в трактире; вращаясь, довольная сцена пришла: от заданий мистерий — к... мистерии анекдота кулис; пока шло превращение сцен, зазевавшийся зритель вращался в обратную сторону: от «Строителя Сольнеса» к... увеселениям кабаре; «Диониса» нашел он в шантане: в блистательном танго,

Увы, современная сцена не зацепилась за зрителя, а современная философия не зацепилась за жизнь, превращая замерзшую мысль в хоровод категорий, рассудка подобно тому как ледник превратился на сцене в куски коленкора; лавина — в летящие части перепрессованной ваты.

Вдруг грянули выстрелы там, где была диорама; диорамный экран опирался на толстую пушку, которая заплывала гранатой. Культура искусства прозяла дырой.

Разум наш сорвался: возвращение к «Критике чистого разума» — пастораль над чудовищным кратером; уголь, селитра и сера — полезны; но — следует помнить: мешая в себе их, мы... действуем... с порохом; менуэт с философией — взрыв. 39

Мы вступили за Ницше на выси сладчайшего чаяния; и мы видели: Ницше погиб. Не одно ль осталось: начать с того места, где кончил он — так, как он кончил (погибнуть для нижележащего), чтобы кончить, как начал он.

Начал с мистерии он; и оттого, что он начал с мистерии, мог говорить он: «Я — благостный вестник... я знаю задачи такой высоты, для которых... недоставало понятий; впервые с меня... существуют надежды» [«Ессе Ноте»].

Задания наши — в обнаружении импульса, данного Ницше культуре, и в совлечении с этого импульса завесей: сенсуализма, «научности» «естествознания д-ра Рэ», безразумности, браковавшей рассудочно мысль (Диониса Второго); задания Александрии не поняты; и — упрощен Ренессанс.

Совлекши все это с сознания Фридриха Ницше, мы видим лишь... «Символы: молча кивают они... пронизывающим импульсом». Ницше зовет: к голубям и к цветам [«Так говорил Заратустра»]; облаками любви опускаются голуби [Idem.]; символы светятся солнцем; и «Civitas Soils» спускается в сердце; и он говорит теперь: «Слышишь без поисков...»; и — «как молния вспыхивает мысль, с необходимостью... без колебания»; приподнимается золотая старинная чаша из «счастья, где... и... жестоко действует... внутри... избытка света» [«Ессе

Ноте», стр. 88].

Словом, мысли теперь словно мыслят себя.

И такие вот мысли суть струи источника: импульса Ницше. 40

Состояние оживления и очищения мысли есть нерв «Эннеад»; исходя из проблемы души, восходя к очищению мысли. Плотин проповедует: созерцание умственных пейзажей вселенной; преображенно сверкает в нем орфико-пифагорейская школа: поэзией мысли, экстазом; здесь линия мысли натянута; и — струна — извлекает свой звук она; далее эта струна, вдруг заплывшая, как ясная змейка бежит: живоносным источником; мы, бросаясь с него, пролетаем: в ландшафты феорий.

И говорит Рудольф Штейнер об этом же состоянии мысли:

In deinem Denken leben Weltgedanken...

In deinem Fühlen weben Weltenkräfte,

In deinem Wollen wirken Willenswesen.

В таком состоянии сознания к Фридриху Ницше пришел Заратустра. 41

Здесь, под Базелем, вспоминаю текучие мысли мои; и текучие мысли мои переносят меня в Христианию, в Льян, где с женою мы прожили под лучами норвежских закатов, над фиордом, в уютнейшей комнате, не имевшей четвертой стены; там стеклянная дверь на балкончик, висящий над фиордом, да окна бросили пространства воды в чересчур освещенную комнату; впечатление, что она — только лодка, не покидало меня; мне казалось: на двух перевязанных лодках из досок устроили пол; на пол бросили столики, кресла; на креслах сидели (с ногами): с утра и до вечера, погружаясь то в думы, то — в схемы, пестрящее множество в беспорядке лежащих листов; два окна и стеклянная дверь в нашу комнату наполняли пространствами бирюзового воздуха; и казалось: незамкнутой стороной зачерпнет наша комната бирюзового воздуха, опрокинется (не успеем вскричать); и — очутимся в ясных пространствах.

Норвежским закатом, отряхивающим окрестности, я удивляюсь: спокойная ясность пресуществляет фиорды; дыханием воздуха тянутся дали; висит яснолапое облако; желто-лимонные полосы влаги льются, туманясь; и — гаснут.

Бывало, закутавшись в плащ, прочернев силуэтом высокого капюшона и прыгая с камня на камень, жена опускается к водам: прислушиваться к разговору испуганных струечек, плещущих в камни; и, жмурясь от света, следим за медузами; вспыхивает невероятный закат; и — не хочет погаснуть.

Размышления наши, которым отдались мы в Льяне, продолжили линию мысли, чертимую в месяцах; мимо неслись города: Мюнхен, Базель, Фицнау, пооткрывались откуда-то издали галереи, музеи: суровый Грюнвальд, Лука Кранах, блистающий красками, Дюрер и младший Гольбейн нам бросали невыразимую мысль своей палитры; плакало темной зеленой струей Фирвальдштетское озеро, над которым задумался некогда Вагнер из «Трибшина»; Рудольф Штейнер гремел своим курсом из Мюнхена, Базеля; острая линия мысли нам рыла колодезь; пронесся и Страсбург: готический стиль «flamboyant» нас обжег; пролетел Нюрнберг; прошумели над Штуттгартом сосны в немом Дегерлохе; промчались Кельн и Берлин; приоткрылись «послания» Павла и дивная «Гита» из Гельсингфорса и Кельна; из Дрездена поглядела Мадонна; и — вот: Христиания, Льян.

Переменялись места: непеременимый центр оставался — работа над мыслью. 42

Перемещения сознания нас посещали; и мыслили мысли себя; и в потоках из мысли вставали потоки из мысли жены моей, Аси; бывала она в существе моих мыслей; и узнавали друг друга: друг в друге; и схемами невыразимейших состояний сознания мы пронизали друг друга до дна; мысле-образы Аси мне стали: меня посещавшими существами души; и в альбоме у Аси я видел начертанными все мои мысле-образы: вот — распинаемый голубь из света, гексаграмма, и крылья без глав, и крылатый кристалл, и орнамент спиралей (биение эфирного тела), и чаша (иль горло-Грааль), и... я знаю: рисунки — лишь символы мысленных ритмов живейшего импульса, перерезавшего нас. 43

Я садился в удобное кресло на малой терраске, висящей над соснами, толщами камня и — фиордом; сосредоточивал все внимание на мысли, втягивающей в себя мои чувства и импульсы; тело, покрытое ритмами мысли, не слышало косности органов: ясное что-то во мне отлетало чрез череп в огромность, живоперяся ритмами, как крылами (крылатые образы — ритмы: расположение ангельских крыльев, их форма, число — эвритмично); я был многокрылием; прядали искры из глаз, сопрягаясь; пряжею искр мне творились образы: и распинаемый голубь из света, безглавые крылья, крылатый кристалл, завиваясь спиральями, развивались спиральями (как полюбил я орнамент спиралей в альбоме у Аси); однажды сложился мне знак: треугольник из молний, поставленный на светлейший кристалл, рассылающий космосы блеска: и «око» — внутри (этот знак вы увидите в книге у Якова Беме).

Все думы, сжимаясь, образовались во мне, как спираль; уносясь, я буравил пространства стихийного моря; закинь в этот миг свою голову я — не оттенок лазури я видел бы в небе, а грозный и черный пролом, разрывающий холодом тело, вобравший меня, умирающего... в невероятных мучениях; понял бы я, пролом в никуда и ничто есть отверстие правды: загробного мира; зажегся бы он мне лазурями, переливаясь светом (сферу лазури я видал в альбоме у Аси), втягивая меня сквозь себя; излетел бы из темени, паром взлетающим с шумом в отверстие самоварной трубы; стал бы сферой я, много-очито глядящею в пункт середине; и, щупая пункт, ощущал бы, как холод, дрожащую кожу; и тело мое мне бы было, как косточка сочного персика; я — без кожи, разлитый во всем — ощутил бы себя зодиаком.

(Зодиакальные схемы в альбоме у Аси меня убеждали, что наша работа вела нас единым путем.)

В звездоглазые существа я распался бы: был бы во мне звучный рой; был бы духом я звездно-пчелиного роя; мои золотистые пчелки слетелись бы в пункт, расширяемый куполом тельного храма (иль улея): знал бы, влетая я всем роем в отверстие купола (или в отверстие темени), — знал: вот мысли мои перестают себя мыслить; и — медитация кончена.

Вновь возникала терраса с верхушкой сосны; поворачивал голову к Асе; и видел ее: точно струночка в беленьком платице с блесками глаз, разрывающими все лицо и льющими ясность здоровья на весь ее облик, — смеялась мне радостно; взявшись за руки, мы шли на прогулку; вот, жмурясь от света и прыгая с камня на камень, сбегая к фиорду: глядеться в плескание струй, любоваться медузами.

Роями сквозных звездо-пчел мы сливались в одно звездопчелие, переносясь в сферу мысли; и — разлетались вновь к... куполам наших тельных, оставленных храмов; мы знали, что призваны поработать над храмами, вырезая работою мысли из дерева чувственных импульсов великолепные капители канонов сознательной жизни; я знаю, что Ася, бывая во храме моем, надо мною работала тяжеловеснейшим молотком и стамескою: вырезала в моем существе те страннейшие формы воспоминаний о дорожденной стране, из которых сложился впоследствии «Котик Летаев».

Мы потом заработали в Дорнахе над деревянными формами пляшущих архитравов и гигантских порталов Иоаннова здания: вооруженный стамеской, срезая душистые стружки тяжелого американского дуба, отчетливо пахнущие то миндалем, а то яблоком (от присутствия в дереве ароматичных бензольных эфиров), узнал я в градации граней, слагающих формы, градации мысленных ритмов; страну живомыслия: в ней побывали мы с Асей, работая в Льяне над мыслью; и купол «Иоаннова Здания» стал для меня символом: купола феоретических путешествий моих, оплотнения мыслелетов, слагающих здание новой культуры.

Культура и есть: кристаллизация живых ритмов парений — себя замышляющей мысли; арабески, спирали ее оплотневают впоследствии только простейшими формами: круговых, прямолинейных движений.

И возникают теории: линий культуры; и возникают теории: ее плоских кругов.

Но в источнике мысли нет схем, есть живые, яснейшие арабески; спираль есть простейшая линия мыслелета; но в рассудочной мысли нет вовсе теорий спирально растущих культур; теория перевоплощения первично положенной мысли в теориях культуртрегеров разлагается на: теорию эволюции и — теорию догмата. 44

Вечная смена мгновений и жизнь во мгновении — есть линия эволюции; и философия «мига» протянута линией в ней; декадент, проповедник мгновения, защищается, в сущности... Гербертом Спенсером.

Круг отрицает мгновение; философия линий, себя укусивших за хвост, — догматизм: эволюция свернута внутри круга из мысли; и в догмате бежит вечное возвращение мигов; в движении вперед не имеет плода; под луною нет нового.

Правда спирали соединяет круг с линией. Соединение трех движений — в умении управлять всеми способами передвигать свои мысли; культура, которую чаем, дана в двух проекциях: в параллелях из труб, закоптивших нам небо, в кругах государственных горизонтов, сжимающих творчество.

Ареопagit нарисовал три движения мысли: прямое, ведущее нас к сверхчувственной мысли; спиральное и круговое; последнее, завершаясь экстазами, сковано в догматы.

Эти колеса из мысли не суть аллегии: образы ритмов; чинов иерархической жизни отцы называли «умами»: «Сего ради и в нашем священническом предании первые умы называются... светодательными... силами» [Дионисий Ареопagit. «О Небесной Иерархии». Изд. 1786 года. Стр. 57.].

Говорит Рудольф Штейнер: «По отношению к существам... которые достигают ступени бытия уже в духовном мире... у человека бывает такое чувство, что эти существа состоят всецело из субстанции мысли... что существа... живут... в ткани мысли... И это их мыслебытие... действует обратно на мир. Мысли, которые суть существа, ведут беседу с другими мыслями, которые суть также существа» [Рудольф Штейнер. «Порог духовного мира». Стр. 87. Изд. «Духовное Знание». 1917 год.].

Образование ритмов, колес есть попытка представить сверхчувственность мысли в материи чувств; «образования у людей духовно-опытных носят наименования колес (чакрам), или также — „цветов лотоса“. Они называются так по... сходству с колесами и цветами... Когда... ученик начинает... свои упражнения, то... они начинают вращаться» [Рудольф Штейнер. «Путь Посвящения».]. «Надлежит... рассмотреть, что суть... колеса... Можно... истолковывать описание умных колес» [Дионисий Ареопagit. «О Небесной Иерархии». Стр. 105. Изд. 1786 года. ] и т. д. «И вот... по одному колесу перед четырьмя лицами их... и по виду их, и по устройению их казалось, будто колесо находится в колесе... А ободья их...

ободья их у всех четырех вокруг полны были глаз» [Книга пророка Иезекииля. Гл. I.]...

И вспыхнула, и осветилась мгла:

Все — вспомнилось... не поднялось вопроса.

В какие-то кипящие колеса.

Душа моя, расплавясь, протекла.

45

Сказанное в вечных книгах есть правда и жизнь; и потому-то все вечные книги — не книги, а сваянные создания из искр; самый видимый мир — только сердце какого-то существа, брошенного от вселенной к вселенной.

Книга есть существо; пересекая трехмерность, четвертое измерение книги и образует куб книги: или — книжечку in octavo; страница есть плоскость; строка — это линия.

В чтении производим движение: мы проводим по линии строчку; перенося строку, мы почти образуем движением глаз полный круг; присоединяя к странице страницу, мы чертим спирали, правдивая книга — спиральна; в ней вечная перемена бессменно лежащего; правда: перевоплощение неизменного в ней.

Если бы линия эволюции осуществляла бы жизнь, книг бы не было: пока пишешь, уж все изменилось в тебе. Если в мире господствует круг, то до создания мира уже созданы книги; писать было б нечего; все Написанное бы имело вид плоскости: плоскость есть круг. Лишь в спирали возможности книги — в перевоплощении однажды написанной книги: Судеб. 46

Душа времени есть единство себя сознающего центра; тот центр

— наше «я»; душа строк есть единство себя строящей мысли (мысль наша в нас строится). Строки — первые в мысли телесности; они — нервное волокно, облекающее электрический ток мозгового удара; в ударах — пульсация строк; строки бьют по предметам; и тело мелькающих строк есть страница, она оплетает все строки (из соединительной ткани построены кости). Вся сумма страниц — толща мускулов; и заглавный лист — кожа. Так, книжечка есть последнее облечение плотью живого создания и проекция в три измерения четырехмерного существа.

Книга — распятый ради нас в косный хаос материи светлый Архангел.

Но книг не читают...

Читайте и слушайте: вот удар первоздания; причаститесь архангельской мысли; ведь в книге — вещает народ; точно станете им, расширяясь к родине: на аршин от себя во все стороны ощутите вы странные пульсы, они нарисуют ваш контур, переливающийся золотыми и синими искрами во все стороны; вы ощутите: уходите в землю, под землю

— сквозь землю; и вы ощутите: уходите, вырастая сквозь небо, и искры небесного свода, пульсируя, лягут на грудь; ваше небо с землею внутри существа вашей жизни: обнимает их действительно мысль.

Кто там стал — непомерный, огромный сияющий? Вы — вне себя: у себя Самого.

Обыденная мысль — крепкокостный скелет первой солнечной мысли, которая перекинула

обыденное чувство чрез голову мысли: чувство — чувство пространства; пространство же — мускулы солнечного создания; воля теперь перекинута ввысь через мускулы чувств, ибо воля есть — время; времена же лишь нервы существ нашей мысли; струя крови вселенной — она.

Вы теперь — только солнце, которое озарило страницу; то солнце, которое вписано в вас: от груди и до темени.

Вы за чтением книг — вне себя — у себя самого. 47

И потому-то слова о «колесах», «кругах», «пентаграммах», «спиралях» и «линиях» мысли — слова об огромнейшей правде существ, обитающей даже в схемах рассудочной мысли; когда оживите ее, то вы скажете с Штейнером: «существа... живут в ткани мысли... Существа... состоят... из субстанции... мысли...» И сообщения мысли разыгрываются вечно подлинной жизнью: миры образов — оплотнения безобразной мысли; а предметы действительности — оплотнения фантазии; если мысль — чистый воздух, то образ есть облако, образованное от сгущения воздуха в водный пар; и потому-то фантазия есть сгущение воздуха мысли во главу; природа, обставшая нас, кристаллизация влаги фантазии; не по образу и подобию нас обстающей природы подымается в нас мир фантазии, а по образу и подобию сгущаемой мысли; и оттого вдохновение — творчество мира.

Прав Ницше: «Инстинкт ритмических отношений... есть почти мера для силы вдохновения... Все происходит в высшей степени произвольно, до как бы в потоке... Силы, божественность... произвольность... Символа есть самое замечательное... Действительно, кажется... будто вещи приходят и предлагают себя» [«Ессе homo». Стр. 89.]... Это — «символы» Ницше. Они суть сложение первых зачатков грядущей природы в природе фантазии; и из символов выпадает впоследствии мир; существо символизма — строительство мира; культура поэтому символична всегда.

Кризисы современной культуры в смешении: цивилизации и культуры; цивилизация — выделка из природно нам данного; то, что некогда оплотнело, что стало, застыло, становится в цивилизации производственным потреблением (так, из стали мы можем искусственно приготовить ножи); образование материи стали из образа, в нас нисходящего свыше из мысли — культура; цивилизация — эволютивна всегда; инволютивна культура; в культуре из мыслесуществ, из страны жизни мысли вливается в душу нам нечто, что там оживает, как образ, который когда-нибудь выпадает, явной природою; образ есть символ; он — мысленен, то есть жив; мысль есть солнце живое, сияющее многообразием блесков, лучей иль... «умов», по выражению Ареопагита; они — существа иерархической жизни: Архангелы, Ангелы, Власти, Начала, Господства, Престолы; все образы в нас (иль — культуры) суть плоти их жизни; природные образы суть волосы, вырастающие на чувственном теле. 48

Напоминают мне Ангела: лилия, ирис и месяц; Архангела: пламя, меч, мак; а Начало передо мною вращается в голубой хризантеме; для Сил цветных образ есть белая роза; Дух Мудрости — Голубой Колокольчик.

«Есть ли же кому покажутся сии, впрочем священные сложения толикого приятия достойными, что уже и простые вещи, сами по себе нам неведомые и невидимые, ими означаемые... тот да ведает, что оные... совершенно отличны от них» [Дионисий Ареопагит. «О Неб. Иер.». Стр. 16.]

Символы формируют природу души, чтобы некогда формировать через душу иную природу: материки, на которых мы будем ходить, будут водными; после — воздушными; культуры, отжившие в нас, разлагаются в мир природных предметов и мир отвлеченных понятий; последний, извне налагаясь на первый, преобразует его в мир изделий; культура

— фантазийна; а фантазия — мысленна; цивилизация — фабрична всегда. Символ сущего — круг; воплощение сущего во время теперь — невозможно: цивилизация — линия; в ней

сужается кругозор: наша жизнь — одномерна; в культуре, которую ждем, мы увидим соединение линий с кругами: в спираль символизма. 49

Линия — смена мгновений и жизнь во мгновении: правда покоится только в последнем мгновении; но оно — совокупность пережитого во времени; мы в последнем мгновении ощущаем всю линию времени, кажется нам, что мы стали над временем: едем на времени; все безвременности в миге — иллюзия: ощущение быстроты не есть Вечность.

«Эволюция» есть изделие многих почтеннейших лбов; культ мгновения есть изделие головы декадента; сомнение в сторону лбов: «неужели почтенная философия Герберта Спенсера вырождается в декадентство?» И — в сторону декадентов: они утонули в почтеннейшем Спенсере; эволюционная философия породила кубизм, футуризм, где последние миги искусств только хаосы первого мига (доисторических криков); миг выплющился полной окружностью; линия описала лишь круг.

В том — закон эволюции, что она, прогрессируя, отклоняется неизменно от линии... влево; и обращает прогрессы в регресс; эволюция переходит лишь в — вечное возвращение мига: прямая в ней — линия круга, которого радиус — бесконечность; окружность есть догмат.

И философия эволюции разрывается в догматизм. 50

Мгновение отрицаемо кругом: пережитое — лишь малый отрезок пути; переживание было бы правдой в том случае лишь, если бы сущие и грядущие миги в нем были б *implicite*; их совокупность, вернувши к истоку, не изливалась бы в линию (вечное — вневременно: оно — в неподвижности); мысль — неподвижна; и неподвижность ее — догматизм.

Многообразие догматических истин во времени нарисовало в столетиях линию эволюции (догматов).

«Миг» эволюции раздувается из лягушки в корову: Коген есть лопнувший Спенсер; со Спенсером, лопнувшим в Канта, должны так же лопнуть в каноников творчества все футуристы. Футуристическая культура искусств есть канон.

Поэтому: есть в классицизме кусок футуризма; бессюжетность встречается в линиях, из которых сложил рафаэлевский гений огромный сюжет.

Знаю линию «лопнувших» модернистов, кубистов: одни из них лопнули просто; другие долопались до... законченной формы канона; «каноны» суть догматы.

Идеал футуриста — не форма, а прихоти неврастеничного «мига», а идеал канониста есть форма (Венера Милосская); от «мигов» свободна ли форма? Бесформенна ль прихоть?

Воистину форма ее: точка в круге из догмата.

Философия догматизма твердит про отсутствие смысла во времени; эволюция предполагает и время, и линию времени; в круге же — времени нет; но, увы: в утверждении отсутствия времени кроется «психологический» миг — сей плебей философии; в определенный период истории философии стала она, философия, вне законов истории; историческая беззаконность ее исторически узаконена; действие, ей разрешенное: уничтожение себя самое.

И она — «психология», миг, нервный тик, содрогание, агония, и... трупность; весь новейший логизм — психология трупности.

Догмат не догмат уже, раз он «есть»; и раз есть «есть» догмата: в этом есть — в нем самом бьющий миг, так что догмат — не круг. а — круг с точкою. Что связует круг с точкой? — Спираль. 51



Зарождается в точке она: расширяется кругообразною линией, оббегающей линию оси (прямую); спираль — круголиния; в ней эволюция, как и догмат, — проекции конуса обращения на плоскостях, перпендикулярно поставленных; первая — есть треугольник: не линия, а две линии разбегаются книзу и кверху; обычная эволюционная линия (ось) не дана; дан расщеп этой оси: растущее противоречие в нем; мы видим отчетливо: треугольник; не видим отчетливо: конус; и не видим мы линии; воображается, проведенная ось есть прямая; так нет эволюции в обыкновенном раскрытии этого темного термина; есть примышление, ограничительно допустимое лишь Созерцая движение спирали с другой проводимой проекции — видим мы круг и точку; сжимается линия эволюции в ней (философия Спенсера в афоризм декадента о правде мгновенья); а ее оббегающий круг никогда не закончен (спираль не смыкаема в круг): догматический круг есть неправда-неправы догматики, сжавшие время в систему.

Рис. стр.291

Вид спирали в плоскости конуса вращения А

а — линия спирали.

m, A, B — проекция конуса спирали.

z, y, x — проекция несуществующих кругов, развернутых в плоскости чертежа.

\*\*\* Рис. стр.292

Вид спирали с левой стороны конуса (в перспективе)

AAA, BBB, CCC — треугольники догматических систем, разнообразно поставленные в разном сечении времени (развернут в плоскость чертежа).

m — воображаемая линия эволюции.

га — проекция точки эволюции (миг).

mA, mB — антиномия, раскрывающаяся в эволюции (линия образования конуса вращения спирали).

mA, mD — перспективная обводящая линия конуса вращения спирали. 52

Символ есть измерение догмата: третье его глубина; ибо в символе догмат — не круг, а спиралью построенный конус вращения; линия эволюции в конусе догмата-символа есть из единственной первоположенной точки растущая плоскость кругов и фигур, в круги вписанных (например, треугольников с вырастающими сторонами CCC, BBB, AAA); все точки всех линий фигур и окружностей, перетекая во времени, пухнут; в первоначальной вершине растущего конуса — соединение мига Вечности; свет наполняет весь конус; и гонит, и ширит, вращаясь, бегущий, растущий, вскрываемый догмат: в воплощениях времени.

Символизм — глубина догматизма; и — рост догматических истин; но, опрокинутый в догматизм, уплощается он; опрокинутый в эволюцию

— узится; и становится линией. Догматы, из которых иссякло линейное время, — «круги ширины»; но все плоское ширится; и «синтетизм» догматических философий есть плоская ширина; а философия эволюции

— узость дурной бесконечности; пересечение догматов — линия; споры философов, пересекая круги догматических истин, обрушили догматы философии прошлых веков в эволюционную линию философии Спенсера; она — пыль догматических истин,

раздробленных в атомы афоризмов о миге: софизм декадента — венец ее.

В символе — нарастание догмата в линии времени (из «ССС» вырастают: «ВВВ», «ААА» и т. д.). Подлинный догмат о догматическом росте (иль догмато-символ) — коничен; его эволюция пишет спирали; спирально закручены линии всех треугольников; а — треугольник сечения в разнообразных сечениях разнообразно поставлен.

Мгновение догмата — пульс поворотов, где нет возвращения; догматы возвращения в догматах символизма, вращаясь, бегут: перевоплощение однажды положенной правды в них видим, растущей из точки до конуса; точка же есть человек; круг есть он же; и он же есть точка в окружности; но окружность иль шар — это «мир»; мир и «я», я и «мир» суть единое в символическом догмате: то же гласит нам наука о духе.

Ив нас треугольники вписаны: в главу, в сердце и в руки — углами; мы носим, мы движем, меняем их ритмы в себе; чувство, воля и ум, превращаясь и обратясь друг в круг друга, нам множит способности. 53

Два искажения символизма встречаются: в люциферическом искусстве философского догматизма, в ариманической эволюции; дважды в себя мы должны ложь распять, чтобы иметь два видения: распятого Аримана и Люцифера.

Таковы два видения до «Видения» на пути в наш Дамаск. Первое у нас было; второе — является; третье — придет. 54

Дионисизм чистой мысли не понят был Ницше; Александрия не понята; и легкомысленно взят Ренессанс.

Совлекая все это с сознания Ницше, вскрываем мы: символы, о которых им сказано: молча они нам кивают без слов; чем же символы молча кивают? светлеющим импульсом; Ницше зовет: к голубям и к цветам; опускаются голуби Духа трепещущей тучей любви; эти символы светятся солнцем: и — солнечный город спускается в сердце.

Наш отказ от Видения на пути в наш Дамаск углубляет Видение, вставшее в сердце. Сознание Ницше отделено безымянностью в нем поющего импульса; в странствии, не озаренном никак, восходило для Ницше полночное солнце мгновениями; его песня — гимн к солнцу Франциска:

Ich schlief, ich schlief

Aus tiefem Traum bin ich erwacht...

Die Nacht ist tief

Und tiefer als der Tag gedacht.

Tief ist ihr Weh...

Lust tiefer noch als Herzensleid.

Wer spricht vergeh?

Doch alle Lust will Ewigkeit.

И воистину: вечности радости — радость о вечности; здесь соплетаются Ницшева песня с

всерадостным гимном Франциска.

И да: Заратустрово солнце разорвано; тайна его — что оно есть завеса над Ликом, над Именем; Свет же единственный оку не виден (видна лишь поверхность свечения); Солнце — завеса на лице живом. 55

Этот Лик был отвержен решительно всей современной культурой; данный извне всем развитием жизни церковной Европы, не пропечатался в сокровеннейшем человеческом импульсе; он, безымянно струясь, пробиваясь в сознание индивидуальных носителей импульса, бурно отверг все печати церковного лика: в видении Павла, который не видел Христа; потом тот же импульс отбросил в лице Августина душевно-духовные представления о лике VI столетия, очертивши нежданные русла свои в над-духовной обители, бывшей закрытой; туда излилась сила мысли: все лики, все образы, все иконы, все культы разбила, струясь, философия нового времени, изливаясь безобразной музыкой из русла форм религии; но и она «окаркасилась», призастыла в рассудочность; так возникал восемнадцатый век; так протекал — девятнадцатый; Ницше, отвергнув «каркасы», отверг и «иконы»; идоложертвенной плоти не принял, кидаясь в чистейшие ритмы своих безымянных надежд; и — грохочущим солнцем, палящим из центра души, показал нам: мерцающий просветень новой культуры.

Второй Заратустра его — провозвестник: второго, сердечного солнца; проглядные ясности вымерцают из солнечных слов Заратустры второго; но солнце его — полуночно; он может сказать о себе:

В себе самом разъятый,

Как мглой небытия, —

В себе самом распятый

Светлею светом «Я».

В пустынном, темном мире

Рука моя растет:

В бессолнечные шири

«Я» солнечно простерт.

Он «узнал о Я» — Солнца второго; второе пришествие «я» (в нашем «я») провозгласил он пришествием в наше «я» Полуночного солнца. Но, оформляя то знание учением о сверхчеловеке, — ошибся; не вырешил он, что он ждет «Человека» в себе — впереди себя: там — в миголете грядущих времен; но его время — круг; так, стоящий в вершине возвращается в круге: всегда возвращается.

Не опознал: колесо миголета — внутри человека; оно — только прорези умных сердечных колес: и стоящее в точке («я» в «я») есть оясненный лик круга Солнца; и лик, как бы там ни назвать этот лик — человеком воистину, сверхчеловеком иль Богом, — есть «я»; оно — «я» всего мира и «я» человека; явление связи двух «я» есть Христос. В Заратустре — предощущенные восходящего Солнца: но солнце — бутон неразвернутой Розы: Христа или «я»; время бегаем кругом; во времени все Заратустры (второй, как и первый) предвестники. Так нам пропели лучи Заратустры: пришествием света.

Второе пришествие — есть!

В раскрытии брезжущей тайны — загадка культуры; и здесь: разрывание всех пластов, оковавших ее; она строилась преждевременным оплотнением живоносного импульса; оплотнял импульс жизни «видения» Павла в церковной догматике, по отношению к которой, конечно же, Августин — протестант; оплотнял Августин протончением схоластической мысли; оседали кристаллы ее плотным камнем соборов; а импульсы жизни текли из соборов журчащими струями Баха; оплотнял самый Бах в разработанных музыкальных канонах, а импульсы жизни, сочась из искусства в кровь сердца, вскипали как «бунт»: против всех; оплотнил самый «бунт»; круговое движение Ницшева времени вырвалось из бунтарского постаamenta, из статуи Сверхчеловека-Антихриста: несказаннейшей, безымяннейшей нежностью:

— Импульсом Сердца.

Новое имя («бунтарство» бунтарства, «я» самого «я») есть Христос.

So finde im Niedergang

Und in des Todes Nacht, —

Der Schöpfung neuen Anfang Des Morgens junge Macht.

[Так в нисхождении и в мертвой ночи найди творенье нового начала и утра молодую мощь.]  
56

Догматы нашей культуры перевоплощались в человечестве, свертываясь по спирали в единую точку; и точка та — «я»; «я» — свободное «я» — есть вершина громадного конуса; от основания (круга) к вершине (блистающей точке) бежала спираль; если круг — «зодиак», опоясавший человечество первого века, то точка есмь «я» (человек, проживающий ныне: в двадцатом столетии); если же повернуть конус времени — линия (или спираль) в этом новом сечении исчезает; мы видим: круг с точкою посередине его; точка — «я», находящееся в 1915 году в старом Базеле; круг — это догматы первого века; а катастрофа культуры — в естественном перемещении зрения перпендикулярно к истории; кажется, что спираль, пробегающая от громадного круга до маленькой точки, до «я» (на протяжении двадцати веков), совершается в тот же момент: круг пришествия (догмат) и «я» (иль пришедший) таинственно связаны; тайна пришествия есть: пришествия «я» (совершенно свободно)... в Базель.

Если бы человек попытался себя пережить как пришедшего и если бы всю историю девятнадцати с лишним столетий рассматривал он как сниманье печатей, разоблачающих миссию «я» (моего), переживающего здесь, в Базеле, мировую Голгофу, то — ему бы открылось все то, что из недра сознания Ницше исторгло безумнейший крик: «Ессе homo» сначала; следствие «Ессе homo», — последняя подпись безумного Ницше, гласящая, это он есть Распятый... (Дионис).

Но в тот же миг сознается обратное: «я», разрываясь в себе, распинаясь в себе, посередине себя наблюдает огромную ночь: посередине ее стоит Солнце: но Самое Солнце — Круг Солнца — есть Лик, восходящий во мне: «я», восходящее в «я», отделимо от «я» безысходной далью («я — путь и стремление к дальнему»); далее приближается в страшной работе: преодоления Сознания; я несу в себе целое Солнце, но «я» не есмь «Солнце», несли бы мне графически выразить отношение «точки» («я» личное) к Солнцу во

мне, мне бы следовало нарисовать вдалеке от вершины истории двадцати веков (конуса) — круг; и — провести к нему линию; получился бы конус, обратно поставленный; «точка», мгновение или «я», пребывающий в Базеле, понял бы, что «я» в будущем только могу стать воистину солнцем, которое Ницше увидел впервые как прорезь возможности; следующий момент после Ницше—перемещение перспективы сознания, перпендикулярное к Ницшеву взгляду на «я», но обратное взгляду истории: солнце близится; станет поверхностью жизни оно, может быть, через двадцать столетий.

Второе пришествие — пресуществление в Христе всей планеты и «я», обитающих в Базеле, в Петербурге, в Саратове, — совершится воистину.

Знание это теперь — математика новой души: в математике этой духовной науки загадана нам и культура грядущего.

Ныне стоим в самой точке перекрещения конусов: в Ницше; чрез бунт его, чрез его отрицание, чрез узвание тайны свободного, звездного «я» — все пройдут, как через ушко той иглы, которая ныне историю перерезала надвое: по одну сторону стоят крики: «Несчастнейшего» Киркегора и «Единственного» Макса Штирнера; в центре — «распятый Дионис» (эзотерическое название Ницше: он так себя назвал). 57

Относил я цветы на могилу покойного Фридриха Ницше: то было — под Лейпцигом; помню: припал на мгновенье к плите, лобызая ее; и — почувствовал явственно: конус истории отвалился таинственно вдруг от меня; мне казалось явственно, что событие путешествия нашего к праху почившего Ницше — событие неизмеримой, космической важности и что я, преклоняясь к могиле, стою на вершине чудовищной исторической башни, которая — рухнула, отделилась от ног, так что я в пустоте — говорю: «Ессе homo».

И я — «Ессе homo».

Так мне показалось. И мне показалось еще: невероятное Солнце слетает: в меня!

Переживания на могиле у Ницше во мне отразились странной болезнью... продолжились — в Базеле; часто казалось: я — распятый; так бродил над зелеными, быстротекущими струями Рейна; вонзались тернии в чело века, которое возносил я над Рейном; казалось, что гибель культуры носил я в себе; странно: тернии жизни моей обнаружили в Дорнахе мне.

Злобно каркнула здесь мне ворона.

Здесь — в Базеле, в Дорнахе — я подолгу смотрю на оранжево-красную черепицу домов; и — меня окружают, как Ницше, кретины; здесь предан сожжению прах Моргенштерна. Отсюда я слушаю говоры пушек в Эльзасе; переживаю здесь гибель культуры; встречаю рождение новой; и — созерцаю два купола ясного здания.

## РЕВОЛЮЦИЯ И КУЛЬТУРА

Как подземный удар, разбивающий все, предстает революция; предстает ураганом, сметающим формы; и изваянием, камнем застыла скульптурная форма. Революция напоминает природу: грозу, наводнение, водопад; все в ней бьет «через край», все чрезмерно.

В умелом «чуть-чуть» создается гармония контуров Аполлоновой статуи.

Обилие произведений искусства обычно в предреволюционное время; и — после. Наоборот:

напряженность художеств ослаблена в миг революции.

Меж революцией и искусством установима теснейшая связь; но эту связь нелегко обнаружить: она сокровенна; неуловима прямая зависимость завершенных творений искусства от воли революции: направления роста стеблей и корней из единого центра обратны друг другу; рост проявленной творческой формы и рост революции тоже обратны друг другу.

Но центр роста один.

Произведения искусства суть формы культуры, предполагающей культ, т. е. бережный, кропотливый уход, предполагающей непрерывность развития; вся культура искусств обусловлена эволюцией.

Как подземный удар, разбивающий все, предстает революция; эволюция — в непрерывности формования жизни; в эволюции революционная лава твердеет в плодоносящую землю, чтобы из семени встал зеленеющий юный росток.

Цвет культуры — зеленый, и цвет революции — огненный. С точки зрения этой изорвана эволюция человечества революционными взрывами: то бежит раскаленная лава кровавым потоком по зеленеющим склонам вулкана, то по ним пробегает зеленая поросль культуры, скрывая остывшую, оземленевшую лаву; революционные взрывы сменяют волну эволюции; но их кроют покровы бегущих за ними культур; за зеленым покровом блистает кровавое пламя, и за пламенем этим опять зеленеет листва; но зеленый цвет дополнителен красному.

Пересечение революционных и эволюционных энергий, зеленого с красным, — в блистающей белизне Аполлонова света: в искусстве. Но этот свет есть невидимый свет (видима, как мы знаем, поверхность свечения): искусство духовно.

Материальное выражение его есть недолжное, временное уплотнение культуры; в нем искусство, культурный продукт, есть предмет потребления: товарная ценность, фетиш, идол, звонкие разменные деньги. Таковые продукты культуры, подобно подброшенным в воздухе грузам, остановившиеся, падают, как курок на пистон. Энергией революционного взрыва отвечает творческий, их породивший процесс.

Превращение культурной формирующей силы в продукт потребления превращает хлеб жизни в черствеющий, мертвенный камень; он куется в монету; и копится капитал. Видоизменяются формы культуры; наука приобретает технический, узкопрактический смысл; и гастрономией процветает эстетика: золотеющим отблеском солнца обогащают себя, как червонцами; и, как в шелка, облекаются нежные колориты зари; в творчестве правовых отношений царит принудительный кнут, как полицейская мера для обуздания всё растущего эгоизма утонченной чувствительности; то, что было когда-то игрою моральных фантазий, предстает теперь властью; сила власти без творчества, в свою очередь, оплотневает, как власть принудительной силы; и карающим молотом высекает она Прометеев огонь из груди.

Прометеев духовный огонь есть очаг революции в предреволюционное время; он — бунт против фальши подмены: текучей, пластической формы ее материальным каркасом; революция начинается в духе; в ней мы видим восстание на материальную плоть; выявление духовного облика наступает позднее; в революции экономических и правовых отношений мы видим последствия революционно-духовной волны; в пламенном энтузиазме она начинается; ее окончание — опять-таки в духе: в семицветной заре, восстающей из брызг: в романтической, тихой, сияющей радуге новорожденной культуры.

Неоформленность содержания революций порой угрожает культуре; обратно: насильственный штемпель на ценностях и продуктах культуры, взгляд на них как на ходкий товар обладает магическим свойством, он становится прикосновением Мидаса;

прикосновеенье Мидаса, гласит мифология, превращало предметы в куски неподвижных металлов; прикосновение грубой власти к культуре сжимает свободу течения жизни; в государственном капитализме культура — продукт; в революции искусство — процесс, не имеющий явственной, проявленной формы; здесь продукт и процесс противопоставлены; буйственно бьющая мощь противопоставлена дремлющей, тяжелеющей косности.

Цвет культуры, зеленый, и цвет революции, красный, одинаково суть отвлечения от единого, белого, материально не зримого цвета: Аполлонов свет творчества есть воистину свет духовный. И он — светоч миру.

Средь культурных законченных форм и искусство — культурная форма; тем не менее в недрах его совершается революционно-духовный процесс; противоречие в свое время осознано Ницше; и — принято нами. Примирение в трагедии творящей души — здесь процесс сотворения есть кованье меча, долженствующего нам разбить цепи рока, сотканые с прошлым: продукты, созданные нами и очертившие оплотневший магический круг; встреча с роком как с собственным двойником есть огромная сила трагедии; раздвоение в жизни искусств примиряется в осознании раздвоения «я» человека: его высшее «я» начинает борьбу с косным «я». От исхода борьбы изменяется всё течение творчеств отставшей культуры; столкновения революции и культуры — диалог двух «я» человеческих в проявлениях общественной жизни.

Корень всех трагических столкновений есть воистину встреча моя с моим собственным «я»; корень всех проявлений искусства — трагедия; и поэтому нам понятно: борьба человека и рока друг с другом отражена в построении трагедией порождаемых форм; из первичной трагедии выпали все первичные формы; двойственность их отменила все. Эта двойственность в том, что, с одной стороны, произведение искусства не ограничено временем, местом и формой; и — безгранично оно расширяет себя в наших недрах души; а с другой стороны, оно — форма во времени, в определенном пространстве; и — неподвижно закована в материале.

Место статуи — определено: в музее ее охраняют от взора музейные стены; чтоб увидеть ее, необходимо мне совершить путешествие в определенную местность и, быть может, подолгу искать ее скрывший музей; но, с другой стороны, эту статую я уношу из ее оболочки в моем восприятии; восприятие — навеки со мною; над ним я работаю; из работы моей возникают подвижные поросли великолепнейших образов; неподвижная статуя в них течет, в них растет, как зерно в прорастающей, ветром зыблемой ниве, и льется вовне рядом статуй и красочных звуков, исходит дождями сонетов; впечатление их творится опять-таки в им внимающих душах. Неподвижная статуя ожила в становлении; в нем раскрыта, как роза, когда-то единая форма искусства; и в нем же раскрыта природа процессов, создавших ее: вторая природа — природы, нам данной; природа и формы искусства — во мне протекающий огненный, революционный процесс, не имеющий формы, невидимый окоп: во мне и в сочувственных душах когда-то застывшая статуя придает ясными струями тысячемысленных чувств.

Жизнь лица — в выражениях; центр лица — не глаза, а мгновенно зажегшийся взгляд; вот он есть, вот и нет его вовсе; не изваять его в мрамор; жизнь лица изобразима в искусстве не прямо, а своеобразными, условными средствами. И такими же средствами выражаема буря общественной жизни; прямых соответствий здесь нет никогда. Рассудочны все обычные проведения параллелей меж искусством и струями революций; абстрактно вменение тенденциозных эстетик: живописать революцию серией протоколов и фотографий, ее брать сюжетом ее и т. д. Вдохновение есть создание образов, не совпадающих с вдохновляющим образом. Вдохновляющий образ Сикстинской Мадонны взрывает в душе бури образов, арабесок, градацию симфонических звуков; и под пеною их разверзается голубая беззвучная немота; не в описанье Мадонны — Мадонна; нет, скорее она в переливах вздыхающей лиры Новалиса.

Революция, проливаясь в душу поэтов, оттуда растет не как образ действительно бывший; нет, она вырастает скорей голубыми цветами романтики и золотом солнца; и золото солнца, и нежная нега лазури обратно влекут революцию с большей стихийностью, чем нелепо составленный революционный сюжет.

Я напомним читателю: 1905 год в жизни творчества — что нам подлинно дал? Многообразие бледнейших рассказов о бомбах, расстрелах, жандармах. Но отразился он ярко — позднее; и — отражается ныне; революция по отношению к бледным рассказам революционной эпохи осталась живым, полным жизни лицом, в нас вперенным; все же снимки с нее — суть портреты без взгляда; 1905 год оживает позднее в волнующих строфах поэзии Гиппиус; но эти строфы написаны вольно, в них нет фотографии; произведение искусства с сюжетом на тему суть слепки из гипса с живого лица; и таковыми являются вялые славословья поэтов в рифмованных строчках: «свобода», «народа»; но знаю наверно я: в колоссальнейших образах отобразится великая русская революция в ближайшей эпохе с тем большею силой, чем меньше художники слова будут ее профанировать в наши грозные дни.

Революцию взять сюжетом почти невозможно в эпоху течения ее; и невозможно потребовать от поэтов, художников, музыкантов, чтобы они восхваляли ее в дифирамбах и гимнах; этим гимнам, мгновенно написанным ненапечатанным завтра на рыхлой газетной бумаге, признаться, не верю; потрясение, радость, восторг погружают нас в немоту; целомудренно я молчу о священных событиях моей внутренней жизни; и потому-то противны мне были недавние вопли поэтов на темы войны; и потому-то все те, кто сейчас изливает поверхность души в очень гладко рифмованных строчках по поводу мирового события никогда не скажут о нем своего правдивого слова; быть может, о нем скажет слово свое не теперь, а потом главным образом тот, кто молчит.

Революция — акт зачатия творческих форм, созревающих в десятилетиях; после акта зачатия зачавшая временно блекнет; ее жизнь не в цветении, а в приливе питающих соков к... младенцу; в момент революции временно блекнут цветы перед нами процветших искусств; оболочка их вянет: так вянут ланиты беременных женщин; но в угасании внешнего блеска — сияние скрытой красоты; прекрасно молчание творческих в минуту глаголящей жизни; вмешательство их голосов в ее бурную речь наступает тогда, когда речь будет сказана.

Мне рисуется жест художника в революционном периоде; это есть жест отдачи себя, жест забвенья себя как жреца красоты: ощущение себя рядовым гражданином всеобщего дела; вспомните огромного Вагнера: он, услышавши пение революционной толпы, взмахом палочки обрывает симфонию и, бросаясь с дирижерского пульта, убегает к толпе; говорит; и — спасается бегством из Лейпцига; Вагнер мог бы написать великолепные дифирамбы; и дирижировать ими... в Швейцарии; но Дифирамбов не пишет он вовсе, а... обрывает симфонию: забывает достоинство мудрого охранителя культа; ощущает себя рядовым агитатором. Но это вовсе не значит, что жизнь революции не отразилась в художнике; нет, глубоко запала она — так глубоко запала в душе, что в момент революции гений Вагнера онемел: то была немота потрясения; она разразилась позднее огромными взрывами: тетралогией «Нибелунгов», живописаньем сверженья кумиров и торжеством человека над гнетом отживших божеств; отразилась она заклинательным взрывом огней революции, охватившим Вальгаллу.

Вагнер — подлинный революционер в своей сфере, как Ибсен, переживавший события сорок восьмого года с отзывчивой пылкостью; в диалоге Ибсена — взрыв драматургии; да, печать революции духа сверкает на нем. И Вагнер, и Ибсен в себе отразили стихию; меж революцией и проявлением их творческих не явная, но теснейшая связь. Но еще большая связь их с начавшейся революционной эпохой: предреволюционное время окрашено отблесками набегающих революционных огней; эти отблески почивают на искусствах.



Революция — проявление творческих сил; в оформлении жизни тем силам нет места, содержание жизни текуче; оно утекло из-под форм: формы ссохлись давно; в них бесформенность бьет из подполья. Оформление — выявление содержания вовне; но в обычных условиях жизни процесс оформления заменен уплотнением, образующим вместо форм неподвижные накали; все абстракции и все материальные формы суть накали собственно форм, ненормальные отложения на форме, напоминающие отложения кожи: какие-то роговые щиты; в оформлении жизни они образуют недвижимый и коснорастущий балласт; так скелет внутри нас: предстает в его образе смерть; наш скелет — не живой отпечаток живого пластического образа в минеральной материи; в этом смысле он труп: мы его отлагаем в себе; и, отлагая в себе, мы его за собою таскаем; мы словно прикованы к трупу жизни; но это не значит, что мы суть скелеты; пока живы мы, скелет скрыт; выступает из нас наша «смерть» лишь позднее, когда отлетит дух движения из разложившихся тканей; вот такое-то выступление «скелета» из жизненной формы до смерти являет собою подмена процесса творения отбросом: материальным продуктом; и такое же точно явление «скелета» до смерти — распад диалектики мысли на отдельные части свои: на неживые понятия; эти понятия — кости; номенклатура их есть система костей: сотворение скелета. Мы себе сотворяем посмертную смерть, механизуем процесс эволюции. В нашей мертвенной мысли плоть жизни разложена на элементы материи; оттого-то законы движения материальных продуктов (товаров) нам становятся и законами проявлений общественной жизни; так сведение сил лишь к механике экономических отношений преждевременно выявляет из нас наш скелет, на которого изливаем мы наше страшное вдохновение; и мертвец механически увлекает нас за собой — в мир машинного производства; символ смерти — скелет; и подобие скелета — машина; этот новый гомункул, машина, восставши из нас, увлекает нас в смерть; неосторожное обращение с машинами, переоценка машин, есть источник катастроф обставшей действительности; и оттого-то процессы творения жизни уже не играют существенной роли в эволюционной действительности: в эволюции (так, как мы понимаем ее) изучаем мы только процессы движений товарных вагонов; и нагрузку их зернами; не изучаем процессы мы жизни зерна внутри колоса и — наливание колоса.

В механическом взгляде на жизнь революция — взрыв, обрывающий мертвую форму в бесформенный хаос; но ее выражение иное: скорее она есть давление силы роста, разрывание ростком семенной оболочки, пророст материнского организма в таинственном акте рождения; революцию в таком случае с полным правом мы можем назвать инволюцией — воплощением духа в условия органической жизни; революционное выражение инволюции есть один частный случай инволютивных процессов; а именно: столкновение силы роста с ненормально утолщенным коростом формы; здесь насильственно сброшена форма — каркас.

Акт революции двойственен; он — насильственен; он — свободен; он есть смерть старых форм; он — рождение новых; но эти два проявления — две ветви единого корня; в этом корне нам нет распада меж содержанием и формой; в нем динамика духа (процесс) сочетается с статикой плоти (продуктом); нам примером возможности подобного парадоксального сочетания является мышление; в нем субъект, идеальная деятельность, субстанциально отождествима с объектом, идеей, которая есть продукт этой деятельности; и потому-то в нем нет никакого разрыва меж содержанием и формой. И оттого-то нам мысль предстоит неустанно текучею формою — формой в движении.

Инволюция есть такая же текучая форма; и она-то связует в корнях революционное содержание с эволюционными формами; в ее свете толчок революции — показатель того, что младенец взыгрался во чреве.

Революционные силы суть струи артезианских источников; сначала источник бьет грязью; и — косность земная взлетает в струе; но струя очищается; революционное очищение — организация хаоса в гибкость движения новорожденных форм. Первый миг революции —

образование паров, а второй — их сгущение в гибкую и текучую форму: то — облако; облако в движении есть всё, что угодно: великан, город, башня; в нем господствует метаморфоза; на нем появляется краска; оно гласит громом; громовые гласы в немом и бесформенном паре есть чудо рождения жизни из недр революции.

Революционной эпохе предшествует смутное прозревание будущих форм зареволюционной действительности... в фантастической дымке искусств; там, в неясно гласящей нам сказке, преподносится смутно грядущая быль; то она — мифология; то — под покровами прошлого, преображенного сказочным ореолом; это прошлое, в сущности, нам говорит тем, что не было никогда; вся романтика воспоминаний о прошлом есть, в сущности, чаянье: будущее, не имея законченной формы, встает нам под маскою бывшего; и потому это «бывшее» не было никогда: оно — страна Мечты; «Embarquement pour Citere» отражает томления предреволюционной действительности.

В романтизме, в фантастике, в сказочной дымке искусств есть уже забастовка; она указывает, что где-то в сознании накопилась энергия революционного взрыва, что скоро из облачных волн романтизма покажется... молния. Революционный период начала истекшего века бежит по Европе в волне романтизма; и наше время проходит перед нами в волне символизма.

Революция в области формы — следствие романтизма: ощущение безглагольности, несказанности вечно сопутствует ей; тайна будущей формы не вскрыта, а сущие формы изношены; и они упадают; революция в области форм иллюзорна: она — эволюция разложения мертвых, застывших каркасов под давлением внутренних импульсов, не явивших свой лик.

В революционное время душа утонченных художников раскрывается женственно внутренним импульсом духа; акт зачатия духом в душе происходит; переживаются в образах тайны грядущих форм жизни; зареволюционное время не видится явственно; но оно пронизывается вещим чувством художника; и оно облекает грядущую некогда быль в оперение сказок и в складки обставшей действительности; так действительность эта приобретает двоящийся смысл; и сама превращается в символ, не разрываясь на части, а — становясь всё прозрачней: таковы драмы Ибсена — величайшего анархиста предреволюционного времени; и оттого эти драмы гремят по Европе громами летящих лавин; и — потрясают паденьями, взлетами, песнью и сумасшедшими криками. Драмы Ибсена — это стрелка компаса: в них падение Сольнеса, Бранта и Рубека с высоты ледников есть падение стрелки компаса пред налетающей бурей; нам в лавинном грохоте всей драматургии Ибсена уже слышны иные далекие грохоты: грохоты пушек войны мировой, небывалой; и — гром революций.

Первые революционные грохоты крадутся на голубиных шагах... внутри нас. Всея романтикой творчества обрамлена революция. И из нее, из романтики, вытекают новейшие лозунгу материалы: они в реализме; как ни странно сказать, наши Лермонтов, Гоголь, Толстой, Достоевский и Пушкин — наследия отгремевшей до них революционной волны.

Революционная эра текущей эпохи себя начинает в искусстве разрывами сложенной, натуралистической формы: импрессионизм начинает разрыв, не сознавая своей разрушительной миссии и полагая, что он утверждает натуру; но он распыляется в атомы футуризмом, кубизмом, супраиматизмом и прочими новейшими формами; из разрывов встает нераскрытое содержание грядущей эпохи в волне символизма.

Революция форм еще не есть революция; нет, она — разложение косной материи творчеств; новое содержание под обломками формы являет себя в разрушительных вихрях, опустошающих формы; но в душе оно — ритм, а не вихрь: оно лад, а не шум; оно — стих; и оно — не слепая стихия; и этот лад постигается не в гримасах умершего слова, а в уменье прочесть прорастающий смысл в самой трещине слова; нужен взгляд сквозь сюжет для конкретного пониманья сюжетов искусства недавнего прошлого; и тогда нам откроется:

революцией, мировой войною и многим еще, не свершившимся в поле зрения нашем, чреваты творения отцов символизма. Кто проникнет в не ясно гласящие мифы недавнего прошлого, скажет, как Блок:

Но узнаю тебя, начало

Высоких и мятежных дней.

Современный художник давно уже слышит вменения «царства свободы», летящие вдали; отвергнуть каркасы искусств, оскудевшие формы и стать самому своей собственной формой; мы работали не над тем материалом: не глина, не слово, не краска, не звук — наши формы; наша форма — душа; изменяя ее, вырываемся мы из необходимостей творчества в страны свободы его. От вменения преобразовать вещество современный художник стремится возвыситься к нравственной жажде: пересоздать свою душу. Революция духа его восхищает к прообразам будущих форм, как орел Ганимеда. Эта жажда давно уж сказалась в Толстом, в его жесте отказа от бранных форм творчества; и сказалась она в драматическом эпилоге у Ибсена; тот же жест, проявляясь мучительно в Гоголе, нас лишает второй половины бессмертной поэмы его: «Мертвых душ», ибо «мертвые», мы, — «пробуждаемся»; царство свободы — уж в нас! Оно будет вне нас!

Бранный образ изломанной формы есть символ; мир нам данных искусств — он не есть мир искусства, искусства создания жизни; он — все еще символ, который, по Ницше, всего лишь кивает без слов; мир искусств, нам доселе гласивший, давно уж молчит и кивает без слов; заговорили далекие грохоты еще невнятного слова, которого первая буква — война, а вторая — восстанье... из мертвых.

Революция до революции, до войны еще — издали внятно кивает без слов: ее взгляд без единого слова — романтика. И когда говорит министр Керенский «будем романтиками», мы, поэты, художники, — мы ему отвечаем: «Мы — будем, мы — будем...»

Этот жест в грозный час революций не разрешается внятно в искусстве, а переходит в стремление: слиться с внутренним ритмом стихий; пережить их, как стих; речь художника к голосу революционной стихии есть внутренний стих о прекрасной возлюбленной даме; душе русской жизни; отношение к революции, как к возлюбленной, есть проявление инстинктивной уверенности, что брак ее с творчеством состоится; мы ведь любим ее не в ее бранных формах — в ребенке, который родится от брака:

Нет, не тебя так пылко я люблю...

В твоих чертах ищу черты иные...

И далее:

Сияй же, указанный путь!

Веди к недоступному счастью

Того, кто надежды не знал...

И сердце утонет в восторге

При виде тебя...

Соединение революционера с художником в пламенном энтузиазме обоих, в романтике отношения к происходящим событиям.

Творчество есть процесс воплощения духа; оно — инволюция: материя — разломанный дух; в материализации — иссякновение творчества; противоречие между революцией и искусством есть столкновение материалистического отношения к искусству с абстракциями революции; столкновение выглядит столкновением равно отрицательных сил: силы косности форм и бесформенной силы порыва.

В текущих столетиях дух подменился: абстракцией духа; абстракция духа есть принцип; его жизнь — диалектика мертвых понятий по роковому и логикой разоблаченному кругу; разоблачение порочного круга есть смерть диалектики в номенклатуре понятий, которых значение в умении прилагать их к предмету: предмет — материален; субстанция духа сменилась субстанцией мира материи в абстракциях мысли; от этого мысль революций (раскрытие духа в материи) естественно подменяется мыслью о революции материальных условий обставшего быта; и — только. В экономическом материализме — абстракция революции духа; революционного организма в нем нет; есть его уплощенная тень. Революция производственных отношений есть отражение революции, а не сама революция; экономический материализм полагает лишь в ней чистоту; и полагает он: революции духа — не чисты; они буржуазны.

Революция чистая, революция-собственно, еще только идет из туманов грядущей эпохи. Все иные же революции по отношению к этой последней — предупреждающие толчки, потому что они буржуазны и находятся внутри эволюционного круга огромной эпохи, именуемой нами «история»; эпоха грядущая вне-исторична, всемирна. Так, абстрактное взятие революции подменяет ее эволюционным процессом. Действительно.

Обобществление орудий товарного производства вытекает естественно из эволюции экономических отношений; переход к социализму в условиях нашей мысли вскрывает лишь стадии ликвидации старых форм; и — не вскрывает нам новых; диктатура трудящихся масс завершает последнюю стадию; но она вытекает естественно из условий развития капитала: социальная революция в этом смысле не есть революция; и она — буржуазна. Подлинный эволюционный прерыв, революция-собственно, наступает поздней, но тут занавес падает; новые социальные формы, по существу, нам не вскрыты; мы знаем о них лишь одно, что они невскрываемы, потому что орудия вскрытия (философия и научная мысль) суть продукты ветшающей буржуазной культуры; вместе с ней они падают; там, в моменте раскрытия новых творческих форм, проецирует брэнная мысль свои брэнные образы трудового хозяйства; труд — абстракция творчества; и трудовое хозяйство реально не вскрыто; невозможность конкретно раскрыть содержание будущей за-революционной эпохи теорией социализма осознана; в этом месте теория нам рисует скачок — в вовсе новое царство свободы; это царство свободы есть, в сущности, лишь признание нового измерения жизни вне брэнных условий товарной культуры и ей обусловленной брэнной рассудочной мысли. Только новым сознанием измеримо грядущее царство свободы; но сознание это лежит за пределом сознания, нам данного.

Так попытка нам выявить квинтэссенцию революции подменяется вынесением содержания ее за все виды ее проявлений, которые всё еще — эволюция упдающих, материально воспринятых форм.

Точно так же теории наши о вещественно данных искусствах заставляют по-новому нас поставить вопрос: «Что такое искусство?» Не чудачество, а трагедия творчества, поднимает

вопрос в том решительном виде, как он восстает у Толстого. И, защищая искусство Бетховена, Вагнера, Гете от вопроса Толстого, невольно смешны мы — ни Вагнеры, ни Бетховены, ни Толстые, а только... любители красоты, ему посвящающие разве что часок перед сном.

В XIX и XX столетии представленья о творчестве у сильнейших его представителей парадоксальны до крайности; по отношению к прежним воззрениям революционны они; наблюдается естественный рост этих взглядов; открываются с большею ясностью и причины возникновенья его; самая эволюция творчеств мучительно вскрыла в текущем столетии противоречивый смысл творчества; покровы классической формы разорваны; недра, сокрытые прежде, нам выперты всюду из форм; произведенья искусств нашей эры не суть Аполлоновы статуи, а клубки нас пугающих и друг друга терзающих змей. Для искусства начала истекшего века до крайности характерно признание Пушкина: «Мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв». Начало XX века характеризует признание Владимира Маяковского о... распятых перекрестком городских. Признания эти, не правда ли, разделяет огромная бездна.

Распадение мира искусств на отдельные русла обусловлено сложностью нарастающих технических средств; искусство кольцом обложили орудия производства; они ворвались в мир искусства; они сломали искусство; процесс усложнения производств, полоня мир творчеств, увлек за собой мир искусств в ту же сферу Аида: в коптящую дымами сферу промышленности; превращение города в крупный промышленный центр, разбивая искусство в его целомудренном облике, уплотнит материально разбитые части его; ускорение темпа развития русл есть развитие лишь его технических коростов; динамический ритм под щитом нарастающих форм превращается в черепаху под ними; черепаший ход творчеств плодит суррогаты; и легкокрылая мода, играя поверхностью формы, не проникает ядра замерзающих импульсов духа.

В материальной недвижности форм не находит исхода себе огневая динамика импульса; она утекает из формы... в под-форменный хаос; и безглагольной романтикой, внутренне революционно-духовным порывом, она рвет эти формы, техника революционизирует скрытую энергию творчеств вовсе не тем, что она изменяет вид творчеств, а тем, что она подавляет свою броней выявление его скрытого духа; технизация формы естественно превращает ее в оболочку от бомбы, а свободно летающий творческий воздух сжимает она до его косной твердости; так становится он динамитом, взрывающим форму; но осколки разбившейся формы впоследствии становятся бомбами; и они разрываются; роковой круг распада растет: дифференциация творчеств в условиях материальной культуры ведет к декадентству.

Внутри жизни искусств поднимается бунт против форм; осознается, что творчество — в творчестве новых духовно-душевных стихий; его форма — не брэнная: нет, не глина, не краска она; и — не звук; нет, она есть душа человека.

В пластике внутренней жизни, в овладении новыми царствами духа — движение творчества, а не в технике воплощения в материальное вещество. Воплощение есть выдыхание огненно-духовной стихии в морозную атмосферу отставшей действительности; воплощение есть свободное образование кристаллов из влаги дыхания; но самое выдыхание, в сущности, есть пассивный процесс, обусловленный вздохом; самый вздох зависит от легких; творчество не в сложенье кристаллов из инея пара; творчество и не вдох; нет, оно есть работа над легкими; изменение организма творца.

В перенесенье внимания от кристаллов распавшихся творчеств (от воздуха творчеств) к источнику выдыхания, к легким, впервые вскрывается царство свободы его вне революции форм, которая «буржуазна» всегда. Царство свободы — в пересоздании самих возможностей творчеств, в воссоздании новых условий, доселе не бывших. Необходимость технических средств, этот рок, этот Новый Египет, воистину есть иллюзия творчества, нарисованная

двойником подлинно духовного «я»: человеческим эгоизмом и человеческой косностью.

Отрицание Гоголем, Ибсенем, Ницше, Толстым, Достоевским обычного творчества есть начало исхода творцов из Египта искусств. Здесь художник воистину Моисей, поднимающийся к Синаю за новым законодательством жизни; меньшего он не может поставить себе; но такое внимание творчеством быть законами царства свободы есть вменение творцам: не нарушить моральной фантазии вновь создаваемой жизни; вменение это неисполнимо в условиях данной жизни; отсюда — трагедия творчества, где драматург — исполнитель, а исполнение — не сцена, а жизнь.

Первый акт творчества есть создание мира искусств; акт второй: созидание себя по образу и подобию мира; но мир созданных форм не пускает творца в им созданное царство свободы; у порога его стоит страж: наше косное «я»; борьба с собственной брэнной формой, со стражем порога, и есть встреча с роком, трагедия творчества; во время этой трагедии происходит отказ наш от творчеств, уход из искусства; тут становятся нам понятным сожжение «Мертвых душ», сумасшествие Ницше, глухое молчанье Толстого. Акт третий: вступление в царство свободы и новая связь безусловно свободных людей для создания общины жизни по образу и подобию новых имен, в нас таинственно вписанных духом.

Только в этом моменте своем все искусство становится подлинной революцией жизни; но до этого мига еще исчезает оно, как мир форм; этот третий момент запределен условиями осуществленной культуры; и потому в ней бесформенен он; и потому-то воистину царство свободы в искусстве нашей мыслью встречается, как вторжение беззаконной кометы; нашей мысли грозит этот миг анархической революции, не могущей себя проявить в революции социальной. Но это все потому, что наша мысль есть абстракция, обращенная к материальному миру; материя есть разломанный дух; материя есть кривое зеркало духа; и оттого-то в условиях материальной культуры и в революциях форм все духовное в содержании жизни революционной культуры называют подчас индивидуалистическим, анархическим хаосом.

Подлинно революционны и Ибсен, и Штирнер, и Ницше, а вовсе не Энгельс, не Маркс; в глубине их сознания гремят нам огромные революционные взрывы; и они-то нам подлинно рвут неприятельский фронт; неприятельский фронт — это наша душевная косность; и герои из царства свободы встают нам неясно в своем титаническом облике на вершинах искусства: Прометеи, и Данте, и Фаусты, и Эмпедоклы, летящие вниз головой в жерло кратера, и Заратустры, бегущие вверх к ледникам, — эти мощные образы только неясные прорезы граждан свободного града осуществленной за-революционной культуры.

И нам ясно: лежащие в будущем формы общественной жизни, осуществленные революцией собственно, не суть вовсе формы какой-нибудь «большевистской» культуры, а — вечносущее, скрытое под формальной вуалью искусств. Оплотнение искусства в условиях социальной действительности есть всегда превращение живой плоти его в поедаемый хлеб, но в таком понимании его этот хлеб черствеет: становится камнем; современная нам культура давно уж глаголет камнями; ее ценность — в монете, современная революция устремляется ко хлебам. Но «не о хлебе едином» печется душа человека. Ни в хлебах, ни в камнях нет живой плоти жизни.

Царство нашей свободы, осуществимое в будущем, уже здесь: ныне с нами; оно «вечносущее», скрытое в мире искусств. Его формы, обставшие нас, рассмотримы по плотности, т. е. по толще завесы, скрывающей подлинный лик мира будущей жизни. Наиболее косная форма есть зодчество; здесь таимое в творчестве как бы грузно заставлено огромными материальными массами; это таимое, проницая толщу косных форм, одушевленной в скульптуре; и оно лишь завеса, горящая красками в живописи; эта завеса в поэзии заволновалась течением образов; образы здесь не даны; воображение поэзии все еще есть завеса воображаемых образов; музыка — наиболее романтична; наиболее

слышима сквозь безобразный голос ее революция духа, гласящая царством свободы. Меж революцией и искусством проводима теснейшая параллель через музыку именно.

Чем понять речи музыки? Внутренним, что она вызывает: встающим в нас отзывом; но этот отзыв не музыка, а ее перевод на душевный язык. Мы должны внятно вникнуть в себя, чтоб правдиво описывать то, что встает в нас как отклик: встают нам и мысли, и чувства, и жесты, и импульсы; но эти мысли, но чувства, но жесты, внушенные музыкой, — не вскрытие музыки. Они многозначны и преломимы по-своему каждой отдельной душой, между тем: звуки музыки однозначны, точны, как мелодия, определены, всё те же; почти они числа. Музыка, так сказать, математика нашей души; по отношению к многообразию пробуждаемых ею и мыслей, и образов она как бы есть тот закон, который их вызывает в душе, есть единство раствора, а мысли и образы музыки в нас суть кристаллы. Музыка есть источник рождения в нас каких-то сложнейших образований души, как безоблачность неба — источник рождения облака; музыка — глубже всего, что она в нас рождает; не простое — сложнейшее и тончайшее в нас пробуждаемо ей.

Если бы нам создать по образу и подобию пережитого в музыке образ встающего человека, он превысил бы нас, взятых в будничных наших делах.

Слушая музыку, переживаем мы какие-то огромные судьбы огромных людей, к которым нет у нас подступа; слушая музыку, мы чего-то хотим, но хотения наши оборваны повседневною жизнью; осуществить жизнь по музыке невозможно в условиях теперешней жизни; в ней мы себя ощущаем, как... в сапогах великана; но великан этот все-таки — мы; верней, мы — в нашем будущем; ритмы будущих наших деяний в сошедшем к нам царстве свободы — даны; самые ж законы деяний нам остаются невскрытыми: музыка — глубже даже законов, нам данных в словах; она есть закон внутри нас нашей вечной свободы; и речь — порождение ее.

Многообразье сложных чувств подымается музыкой из безглагольных глубин человеческой жизни; из-за порога сознания ей, только ей зажигаются зори невошедших сознаний; рисуются образы жизни еще недостигнутых человеческих отношений; в ней — уже лицо жизни — оттуда, из-за катастрофы образов; музыка, проливаясь в формы пред нею возникших искусств, размывает их контуры; воображение, образы в чистой музыке тонут; и потому сама ее форма прообразует нам революцию творчества, в ней призыв к осуществлению царства свободы, и потому-то лишь в ней предельное обнажение творчеств; и поздней других форм нам сложилась в истории формой; в ее форме попытка оформить за-форменный хаос, раскрыть революцию духа под революцией формы; музыка есть попытка выразить формою квинтэссенцию процессов творения.

Пролетариат, по учению социалистов, есть класс среди классов; и, однако, в нем — выход из классовой градации общества; его миссия утопить уплотненные продукты труда (капиталы) в процессе труда. Так и музыка: она форма среди форм; и, однако, в ней выход за форму; ее миссия утопить уплотненные продукты творения (формы искусства) в изображении самого процесса творения.

Представления о реальном раскрытии форм трудового хозяйства в условиях нашей мысли абстрактны; представления эти суть, в сущности, перепрыги в пределы свободы плененною необходимостью мыслью. Трудовое хозяйство нам мыслимо, как градация индивидуальных трудов; но их корень есть творчество; трудовое хозяйство в реально раскрытой свободе или есть парадокс, или есть не хозяйство, а новый, неведомый, небывалый, свободою созидаемый мир.

В музыке долетают впервые к нам звуки из этого мира; она воля к нему; и оттого-то она не мирится ни с образом, ни с отдельною мыслью, ни с их совокупностью; по отношению к ней это всё только классы и формы; в ее форме загадан нам выход из формы; она то, что в нас хочет прекрасного, но что мы в себе еще не осознали научно; она — пламенный энтузиазм;

она — путь; она — жизнь.

Музыка — внутренне еще не вскрывшиеся представления об индивидуальном труде, облагораживающем и свободном до возможности создавать мир искусств из каждого проявления человека.

Музыка есть нескрытый конверт с содержанием нашей судьбы: в музыке — содержание будущей исторической жизни; музыка — это голубь с вершины грядущего Арарата, приносящий в наш ковчег свою первую, масличную ветвь; эта весть есть решение участи всех заключенных в ковчеге; оттого-то она всенародна; и вместе — индивидуальна, интимна: касается каждого; в ней раскрытие каждой индивидуальной души до подлинно всенародного образа; но этот образ наш внутри нас как звезда; он — не виден; он дан в пучке блесков.

Революция духа — комета, летящая к нам из запредельной действительности; преодоление необходимости в царстве свободы, рисуемый социальный прыжок; он — паденье кометы на нас; но и это падение есть иллюзия зрения: отражение в небосводе происходящего в сердце: в нашем сердце мы видим уже звездный луг новорожденного облика нас в нашем будущем, явленный музыкой; расширение точки звезды до летящего диска кометы уже происходит в глубинах сердечного знания: пламенный энтузиазм развивает в комету звезду; и мы слушаем звездные звуки о нас — в нашем будущем.

Уразумение внутренней связи искусств с революцией в уразумении связи двух образов: упadaющей над головою кометы и... неподвижной звезды внутри нас. Тут-то подлинное пересечение и двух заветов евангельских: «алчущего накорми» и «не о хлебе едином...»

## ПУТИ КУЛЬТУРЫ

Понятие «культура» отличается необыкновенной сложностью; легче определить понятие «наука», «искусство», «быт»; культура — цельность, органическое соединение многих сторон человеческой деятельности; проблемы культуры в собственном смысле возникают уже тогда, когда соорганизованы: быт, искусство, наука, личность и общество; культура есть стиль жизни, и в этом стиле она есть творчество самой жизни, но не бессознательное, а — осознанное; культура определяется ростом человеческого самосознания; она есть рассказ о росте нашего «Я»; она — индивидуальна и универсальна одновременно; она предполагает пересечение индивидуума и универса; пересечение это есть наше «Я», единственно данная нам интуиция; культура всегда есть культура какого-то «Я».

«Я» культуры в себе мы не знаем; под «Я» разумеем обычно собрание чувственно-эгоистических импульсов нашей природы или абстрактное представление о «субъекте»; но проблемы «субъекта», «объекта» слагаются лишь в процессе сложения личности из примитивного коллектива, где нет еще личного «Я», а есть «Я» родовое; противоположение личности («субъекта») обществу как носителю «объективных» начал культуры — субъективно; в обычном развитии субъективной культуры принимает участие сфера искусства; наука стоит же на страже критериев объективности.

Культура, непосредственно связанная с «Я» (с субъектом, а не объектом), там зрела, где наука и искусство начинают призывать друг друга; так: культура — в Гете, в Леонардо да Винчи; и нет ее в субъективациях крайнего импрессионизма или в объективациях науки: в техническом строительстве промышленной жизни. Еще мы не созрели до умения пронизать нашу науку «стилем» высокой художественности; мы или фантазеры, или инженеры жизни, а не демиурги творимой действительности; к чистой культуре мы еще только подходим; она еще в процессе становления; и оттого-то неопределима она в технических понятиях



современной науки, разлагающей организм в ряды механизмов; между тем культура организует, связывает, восстанавливает, интегрирует: самое понятие о ней еще не интегрировано в нас.

Но история становления «культуры» в положенном смысле рисует красноречивую линию образования себя в «культурах» отживших эпох и народов, где культура в намечаемом смысле находится в зародышевом состоянии.

Первый этап зародышевой жизни культуры — теогонический процесс; теогонии Китая, Индии, Персии, Иудеи, Египта рисуют нам историю высвобождения из рода, быта, народа — сперва личности, потом «Я» личности и, наконец: соединение «Я» личности с «Я» Коллектива; Коллектива; и — далее: Космоса.

Если бы отыскать образ, живописующий культуру Китая, то этот образ сжимается в одно слово, в Тао; впоследствии, в оформлении Дао-Дзы, это Тао становится: всем и ничем, единством и множеством; оно — везде и нигде; это определение Тао есть прекрасная картина состояния сознания пра-китайца, у которого нет еще не только личного «Я», но и родового «Я»; как то, так и другое еще не спустилось из космоса; сознание пра-китайца есть космос; оно не обособилось в теле; его тело — внутри космического мирового «Я» мира; и это «Я» функционирует в глухом подсознании тела; китаец блаженно спит в своем теле; и это состояние блаженного сна в более позднем периоде отпечатывается в философских оформлениях Дао-Дзы.

По древнейшим ведическим гимнам мы можем кое-что подсмотреть в состоянии сознания древнего индуса; в нем космическое неразделенное «Я» уже протянуло как бы свои лопасти, но не в личность и даже не в род, а в касту; есть уже «Я» касты, но нет еще «Я» личности; космическое «Я» уже затуманено мороком тела касты, заслоняющим древнему индусу старинное солнце; и лишь в вещающих Риши звучит голос вне-индивидуального «Я»; само сознание индуса напоминает воронку; его глаз видит не вовне, даже не внутри себя, ибо еще «само» индуса есть транспарант, сквозь который просвечивает «само» касты, в свою очередь пропускающая сквозь себя вещание мировое взывающих, вопиющих, но не глаголющих Риши. Впереди, перед собой «око» индуса еще не видит чувственного мира в его конкретности, но лишь дым морока, Майю; позднейшая философия мира, как Майя («Веданта»), покоится на физиологическом ощущении Майи; Майя — физиологична для индуса; индус — раздвоен; картина мира двоится в его двойном зрении, смешивающем впечатления, идущие извне, с впечатлениями, идущими из космоса сквозь «Я» касты в его кровь; в более поздних раскрытиях философия Индии лишь формально преодолевает дуализм, ставя знак равенства между Атманом (Духом сознания) и Браманом (Духом мира). Культура Индии пронизана пассивною двойственностью стояния в точке пересечения безличного сознания с безличным миром; она не знает еще борьбы; в ней нет чувства времени.

Если мы сопоставим с этой культурой древнеперсидский период, то мы заметим: следующий шаг в процессе вращивания космического «Я» в Майю чувственных разделений; древний перс желает покорить эту Майю; он ощущает ее как покров, под которым прячутся духи тьмы, ведущие борьбу с духами света; Майя для перса заколебалась и ожила; его «Я» еще не ощущает своей самостности, он ощущает себя как арену борьбы света с тьмой; свет врывается в тьму, тьма врывается в свет; его «Я» — плоскость трения — или борьба; так пассивный дуализм Индии переходит в активный дуализм более поздних теорий (Ормузд, Ариман), определяющих культуру Персии; появляется впервые время; а с ним история; откровения позднейшего Заратустры черпаются уже из исторической борьбы света Запада (Ирана) с тьмою Востока (Ураном). Майя индуса здесь, в борьбе, как бы распаивается; и прорастает в Египте, где Майя есть Матерь — Земля, Плодородье, Изида, рождающая Горуса (младенческое «Я» личности, отражающее «Око» Париса).

В Иудее мы видим дальнейший рассказ о вращивании космического «Я» в плоть жизни;

сначала иудей ощущает свое «Я» в роде; для него — есть «Я» рода, и Бог открывается сквозь кровь: «Я» — Бог Авраама, Исаака, Иакова; и потом уже Бог «имрека»; как для египтянина всякий есть в роде Озирис, так для иудея всякое «Я» в Аврааме; и сквозь него в Ягве-Элогиме; в Моисее видим реформатора, отрывающего иудея от древнего «Египта» культуры и повествующего о грядущем Боге, которого имя есть «Я»; это «Я» есть грядущий Мессия; обетование о личном бессмертии есть то новое, что входит в сознание в теогонической стадии формирования культуры.

Те же стадии по-иному пробегает и Греция; сперва в ней видим мы период дочеловеческих змееногих титанов; «змееность» древнего грека есть указание на хвост, соединяющий его с прошлым; как в Иудее личное «Я» живет в потоке крови, хлынувшем от Авраама до «имрека», так в Греции личное «Я» есть хвост змеи, протянутый в прошлое мифической действительности; и лишь потом появляется младенец — герой, удушающий змеев; этот младенец есть впервые рожденное сознание личного «Я», противопоставленного роду; орудие отсечения «Я» от рода есть впервые возникновение в Греции абстрактной мысли; этот период крепнущего личного сознания и эгоизма характеризует 6-й, 5-й век; личность впервые обособляется; в Греции возникает впервые социальная проблема в нашем смысле, противопоставляющая буржуазную культуру (культуру эгоизма) культуре сельских коммун; этот рост эгоизма и личности окрашивает последние столетия теогонического периода культуры, где она прорезывалась под покровом «культы».

Личность начинает противопоставлять себя обществу, «субъект» — объективному «коллективу»; оба стремятся к гипертрофии; «субъект» личности раздувается то в громадного эгоиста в чувственном смысле («богача», «собственника»), то выдувается, как пузырь, из чувственной оболочки субъекта сознания; «объект» коллектива чувственно распухает в громаду Римской империи и одновременно защищается от трения личностей стальными абстракциями права; чудовищным смещением абстрактного единства объекта с чувственным единством личности является сперва: римский кесарь, потом папа; против государственного Канона, смешанного с произволом единой личности, поднимает главу гуманизм, в котором живет смутное ощущение «Человека» (с большой буквы); здесь, в одновременных концепциях индивидуальной утопии человека, как храма Космоса и храма человечества, как организма всех в одном («Civitas solis» Кампанеллы) встречаются первые прорезы культуры в собственном смысле, снимающей противоречия личности и общества, субъекта и объекта в «Я» собственно, которое не есть «Я» личности, а — одновременное пересечение «Я» коллектива, «Я» мира и «Я» человека; но эта интеграция культуры не удается: гуманизм вырождается в буржуазную культуру наших дней, где искомое пересечение мира, Бога, коллектива и личности в индивидуум «Я» полагается в личности, только в личности: в «субъекты» Вандербильтов и Рокфеллеров, отраженных современной наукой и философией с ее учением о границах познания, со всей системой заборов, перегородок и надписей «interdit»; отчего противоположное устремление культуры (другая ее половина) дезорганизует индивидуум «Я» в систему неживых механизмов; в «объективность» экономического материализма; в борьбе двух абстракций культуры «Я» (социализм с ложным идеализмом) обнаруживается весь компромисс традиционного правосознания.

Всемирно-исторический смысл культуры в органическом сочетании коллектива и личности, а не в смешениях того и другого; сочетание «субъективного» с «объективным» переходит в «слиянье» лишь в подлинном осознании «Я»; самосознания «Я» еще нет в нашей жизни; он в уразумении, что «Я» есть точка пересечения мира и личности, человека и Бога, коллектива и индивидуума.

Борьба экономическое материализма с идеализированным фетишизмом («Человеком» с большой буквы) с материальным идолом, надевшим маску идеала; те и другие подменяют понятие «идеал» понятием «капитал»; одни, обобществляя капитал, не видят, что обобществляют «идеал», другие, спасая «идеал», спасают собственный «капитал», одни под «духом» разумеют материю; другие — под «материей разумеют дух».

Материя уничтожена современной наукой, а «дух» выдохся, сморщился до «апперцепции» Канта; пора выбросить этот «дух» субъективного «Я» и понять, что материальные пункты суть центры сознаний, что мир, что природа — живой, социальный организм, что «Я», наше «Я», — организуя множества сознаний; и одновременно — атом тела Индивидуума Вселенной (личность, свободно вышедшая из своих границ, индивидуализируется в коллективе, а коллектив организуется в личностях, а не где-то между ними).

Раз в истории «Я» поднимало свой подлинный голос; и это было «Я» Христа; христианство — религия самосознающего «Я» — противопоставлено как всем культам, так и всей «некультурице» современного буржуазно-атеистического строя; но в истории христианства мы видим лишь «мимикри» дохристианских культур; история христианства — история детских болезней; борьба с христианством есть борьба одной половины нехристиан с другой половиною; для каждой — другая половина есть роковое «alter ego».

Культура есть христианство: христианство — религия самосознающего «Я». Таков взгляд на культуру Антропософии: культура есть Антроподицея, сочетающая Теодицею с Космодицеей. В уразумении этого — пути культуры.

## ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

Тот круг мыслей, который я хотел предложить сегодня вашему вниманию, неоднократно в разной форме мною уже отчасти был высказан; частью он есть тема читанных, а также читаемых курсов, поэтому в одной краткой беседе невозможно очертить этот круг мыслей с достаточной углубленностью. Некоторые стороны вот той постановки вопроса о культуре, которые я намерен развивать, требуют детального углубления, подчас анализа довольно отвлеченных философских понятий. Разумеется, в нашей сегодняшней беседе мы не пройдем по этим сложным, тернистым путям; моя беседа будет носить характер краткого ознакомления, как бы программы ненаписанной книги, и только всестороннее обсуждение, неоднократное возвращение к затрагиваемым здесь вопросам может вполне приблизить к нашему сознанию основные мысли моей беседы.

Тема сегодняшней беседы — «Философия культуры». Самое заглавие вскрывает две важные проблемы — проблему философии и проблему культуры; поэтому и план построения этой основы задуман мною как раскрытие двух понятий, составляющих заглавие самой темы: что есть философия; что есть культура.

О философии можно говорить долго с разных точек зрения; можно очерчивать предмет философского познания так, как он вычерчивается современными научно-философскими методами, и можно идти другим путем; можно, бросив взгляд с птичьего полета на самую историю философии, посмотреть, как философия возникла и что с нею связывалось.

Если мы сопоставим два воззрения на философию, два взгляда — при этом один взгляд, так сказать, будет нам очерчивать философию так, как она текла в истории Греции, где она впервые получила свои отчетливые формы, — если мы сопоставим вот этот взгляд на философию с современными рассуждениями о задачах философского познания, то мы придем к двум концепциям философии, не имеющим друг с другом ничего общего.

Современная философия главным образом сосредоточивается на вопросе о том, как мы познаем. В то время как наука имеет дело с конкретными предметами, как, например, ряд естественных наук — ботаника имеет дело с растительным миром, т. е. с миром цветов, плодов, деревьев, минералогия имеет дело с миром минералов, физика имеет дело с законами тел, — все это конкретные предметы. Вот философия этих конкретных предметов

не имеет, ибо ее предмет есть самые способы, какими мы достигаем какого бы то ни было познания; так, в данном случае тот способ, каким образом мы приходим к точным научным открытиям в минералогии; каким образом мы, планомерно поступая, приходим к возможности в астрономии придти к таким точным принципам, которые дают возможность предсказывать.

Таким образом, современная философия — в противоположность знаниям, которые, в большинстве случаев, имеют дело с вполне очерченным конкретным примером, — есть знание о знаниях.

И если любая наука, имея те или иные задания, совершенно конкретные, служит двигателем человеческого развития, она уподобляется паровозу, везущему поезд прогресса; философия уподобляется тому машинисту, который, вооруженный теоретическими знаниями по механике, не только может управлять движениями поезда, но и знает законы, на основании которых при помощи пара паровоз развивает такую энергию, что начинает тащить вагоны.

Таким образом, современная философия главным образом сосредоточивается не на конкретных предметах, а на тех выводах, при помощи которых мы в науках лучше познаем. Таким образом, вся сила, мощь, тонкость, острота современных философских исследований заключается в анализе тончайших проблем познания.

А между тем философия, такая, какой она возникла в древности, не была этой строго очерченной наукой о науках, знанием о знаниях. Она была самим стремлением к мудрости, самой динамической деятельностью в нас, самой энергией стремления, самим пафосом, который заставлял нас что-то искать.

Философия. Недаром можно по-разному толковать это слово, но в самом слове «философия» вписано слово «София», что значит по-гречески мудрость, и «филе» — милая, любимая; так что можно условно переводить философию как любовь к мудрости, как именно эрос, пафос устремления к мудрости, протянутость к мудрости. Таким образом, философия возникла в нас не как отдельная застывшая законченная дисциплина, не как абстрактнейшее рассуждение о предмете познания; при этом предметом познания всегда бывали формы знания, так что некоторые современные философы философию способны определить как науку о формах, при этом формы эти являются теми познавательными формами, в которых отличаются науки, при помощи которых мы так или иначе формируем ту или другую науку. Возникла же наша философия иначе. Она была чисто активной деятельностью, она была жизненна, она сливалась с жизнью, она не противопоставляла себя общему жизненному потоку, она была в этом смысле не только всеобъемлющей, ибо из греческой философии постепенно как бы выкристаллизовались науки. Когда-то не было отдельных наук в том замкнутом, отчетливо друг от друга ограниченном виде, а область философии обнимала как область возвышеннейших мифологических представлений, так и область, например, естественных наук. Всеобъемлющий характер философии был тем необъятным объектом, который силился объять все, что есть. Это была не форма, в которой все время знания выявлялись, это было самое стремление, движение, чаяние. В этом смысле она была любовью к мудрости, в этом смысле обращение к ней было как бы молитвенным, она была как муза, она была именно собственным именем, Софией. Впоследствии переменились задания философии. Уже после первых философских систем, например, когда мы берем ранние системы греческой философии, например, так называемых физиков, то мы видим, что те представления о 'космосе, которые лежат в основе их философского представления, они как будто, с одной стороны, кладут в основу стихию природы — воздух, воду, — но, с другой стороны, эти воздух и вода у Гераклита, они понимаются совсем не в том материалистическом смысле, как мы понимаем нынче, а скорее в символическом смысле. Так, воздух и огонь являются какими-то мифологическими божествами. Здесь нет еще разграничения на физику и на то, что после физики следует, за физикой, или, как то впоследствии стали называть, метафизикой. Здесь эти самые стихии являются стихиями природы, и вместе с тем эти стихии природы

одушевлены. Так, например, один из греческих философов объясняет, почему у нас душа вообще одинаковая:

«...мы надышались одним воздухом, у нас душа одна». Таким образом, воздух, которым мы дышим, не есть воздух в нашем смысле, по отношению к которому мы можем доказать его физические и химические свойства. Этот воздух является как бы мировой душой, в которой почиет основа мира.

Так, психология, мифология, физика, метафизика были некогда в одном целостном стремлении человеческого сознания. Это целостное стремление и было той протянутостью мудрости, всякой мудрости, которая, собственно, вдохновляла и воодушевляла на всякую философскую деятельность. Но уже с эпохи так называемых софистов, с Аристотеля главным образом, переместились задачи философские; философия уже не становится этой внутренней деятельностью души, этим любовным стремлением к познанию, этим стремлением органически и конкретно соединиться с познанием, так что, познавая воздух, я не только говорю об его свойствах; нет, познавая воздух, я вместе с тем вдыхаю воздух, усваиваю воздух. Моя душа есть произведение того, чем я надышался; я в каком-то смысле сливаюсь, и это слияние, органическое слияние, как в браке мы видим известное любовное слияние и произведение этого слияния как новое органическое существо, так и философия. Философия была в этом смысле и художественным творчеством, ибо мифологический момент был в ней крепок. Самые первейшие системы философские, они развиваются из мифологии, из образного мышления. Когда вот так картинен мир, который стоит передо мною, когда я моим внутренним существом пытаюсь войти в эту картину и все то, что я рассказываю о мире, я черпаю из себя, то лишь постольку, поскольку я сам в этом процессе усваивания вполне стою с открытой душой, без всякой предвзятости перед явлениями мира, и эти явления мира в моей душе отображаются, как в зеркале, — так что философия в этом смысле была художественно-творческим процессом. Характерно, что в самых ранних попытках философского мышления в общем мифологическом процессе, в творчестве мифов человек переживал и стремление к познанию, и стремление к красоте, и стремление к правде в одном деятельном порыве.

Но вот в более поздние времена переменяются эти задачи, философия как бы покрывается первым налетом того способа мышления, который впоследствии созрел и который в настоящую минуту мы называем мышлением абстрактным.

Замечательно, что, рассматривая ранние мифологические системы, ранние системы философии, мы совсем не видим ясных, законченных, точных понятий; эти понятия даны всегда в образе, при этом сначала образ до такой степени доминирует над абстракцией, над отвлечением, что этот процесс, который у нас в голове в настоящую минуту определился как процесс мышления в понятиях, в силлогизмах, — перед человеком древнего сознания он разыгрывался иначе. Мысль жила в образе; разнообразный мир представлялся как божество: действие какого-нибудь божества на другое божество, какие-нибудь фантастические приключения; в конце концов они и были мышлением.

Впоследствии, когда явилась потребность переводить этот язык на другой и объяснять, что это — аллегория, а значит, она то-то и то-то, — это явилось позднее, когда у человека вполне укрепилось абстрактное мышление, которое потом все более и более вытесняло образное мышление. Мы видим и сейчас: человек более примитивный, когда он пытается какие-нибудь тонкие мысли высказывать, он жестикулирует, он вкладывает в то, что желает высказать, всю душу свою, он вкладывает мысль в самый пантомимистический жест, но впоследствии он начинает (не знаю, хорошо это или дурно, скорее, думаю, что дурно) совершенно бесстрастно, в отвлеченных понятиях выражать все то, что он может выразить иначе, образным языком.

Это погасание образности совпадает с погасанием мифологического периода философии, и

вместе с погасанием этого периода сама философия, как стремление к мудрости, сама милая София превращается просто в Софию, филе отпадает, и уже возникает направление не философское, а софское направление, которое поистине называется софизмом, ибо софисты впервые начали задаваться вопросом не о том, что стоит за миром, какие последние цели имеет мироздание, из чего что произошло; они впервые задаются вопросом о том, как мыслить, как доказать, какими правилами нужно руководствоваться, чтобы спорщик мог доказать и этак и так. Но затем среди них появляются еще более углубленные философы, которые логику как искусство мыслить превращают в науки, которые говорят, что самое искусство спорить и обобщать ход мыслей и туда и сюда зависит от каких-то законов, что эти законы, в конце концов, описуемы, что одним из законов является силлогизм, что силлогизм имеет такую-то и такую-то форму.

По мере того как стали впервые сосредоточивать свое внимание на еамый предмет философского мышления, философия становится абстрактной, впервые рождается отвлеченное мышление, впервые человек научается говорить понятиями отвлеченными, не прилагая при этом образов. Сначала мысль заключалась в образе, в басне, затем центр тяжести переносится от образов басни к толкованию, а это вот значит: умей прочесть здесь такую-то мысль, такой-то смысл. Наконец, этот смысл стал все больше отставать от своего образного содержания, и стали как бы сквозь микроскоп рассматривать, какие мы операции производим, когда истолковываем что-либо.

Так постепенно стала отлагаться та часть философии, которая в течение дальнейшего ряда столетий окрепла как логика. Таким образом, философия, все более и более ставшая софизмом, стала из стремления к мудрости — логикой, и в сложнейших философских заданиях самые эти задания определяются так, что философия называется логикой наук; она есть мышление о мышлении.

Таким образом, если бы я резюмировал в двух словах то, что сказал несколько распространено, то можно зарегистрировать, что философия возникла как становление, как закрепление какой-то жизни в нас, как стремление. Когда же появилось абстрактное мышление, то философия стала, остановилась, потому что абстрактное мышление отличается от мысли конкретной тем, что суждение от суждения, понятие от понятия отделены. Когда я высказываю какое-нибудь суждение, я перехожу от понятия к понятию. Я — человек; человек смертен; следовательно, я — смертен. В одном суждении «я — человек», в другом суждении — «человек смертен»; имея эти два суждения, я перехожу к третьему и говорю: «Я — человек, следовательно, я смертен». Таким образом, она, сосредоточивалась главным образом на умозаключении, на суждении, на понятиях.

Возьмем эту схему [В оригинальном тексте графических схем не дано. — Ред.]. Здесь я в графическом виде закрепляю то, что хочу сказать. Область философии была шире; она была общим стремлением у нас в душе, но по мере того, как жизнь философии концентрировалась лишь на одной стороне умственной деятельности, на абстрактном мышлении, на готовых кристаллизованных понятиях, она стала... частью раннего объема; она стала занимать лишь отдельную часть этого объема; она — софизм, породивший логику, не философия в прежнем виде, а лишь половина философии. Другие стороны, стремление к творчеству выделились из философии и кристаллизовались в других областях; например, частью в мире искусства мы видим продолжение той же творческой деятельности, которая некогда была делом философской деятельности.

Итак, философия в более узком смысле, она отождествлялась главным образом с той способностью в нас, которую мы можем назвать способностью рассуждения, рассудком; философия стала рассудочна, между тем как область мысли шире рассудка; рассудок есть известная способность, известная часть всего того процесса, который нас охватывает, когда мы мыслим в более широком смысле слова.

Итак, сосредоточившись на отдельных формах мышления, на отдельных понятиях, философия занялась в последующих стадиях изучением законов соединения этих понятий: в ней, собственно говоря, произошел тот же процесс, как и в других науках. Долгое время описывали растения; долгое время зоология описывала жизнь зверей; наконец, стали анатомировать, чтобы узнать физиологию, анатомию, внутренний состав растительных и животных организмов. Особенно с тех пор, как микроскоп и увеличительные стекла пошли, стали рассматривать эти растения под микроскопом, открыли разные ткани, увидели, что эти ткани состоят из отдельных клеток животных и растительных организмов, и на законе жизни, роста и размножения отдельной клетки мыслили видеть законы жизни для целого организма, для целого растения. То же самое произошло для философии. Философия стала строить картины мира, говорить о том, откуда все идет и куда все идет, но по мере того, как она сосредоточивалась на рассудке, а рассудок сосредоточивался на самых формах философии, самые вопросы о смысле, цели и мировоззрении переносились к способам соединения понятий и стали показывать, как в зависимости от жизни умозаключения, потом суждения и, наконец, понятия, спланивающие суждения, как от этой жизни зависят (как, например, от законов сплетения понятий зависят наши человеческие суждения), как от сплетения суждений зависят умозаключения, а от умозаключений зависит все наше мышление. Философия пришла к этому анатомизму; она от широких картин, от мирового целого перешла к этим атомам; этим кирпичикам, при помощи которых мы это здание строим. Как в химии молекула вскрывается и, оказывается, состоит из отдельных атомов, так новейшая философия вскрыла, анатомировала самый акт суждения. Можно сказать, что Аристотель, который был первым логиком, вскрыл нам жизнь умозаключений, но суждение, из которого умозаключение составляется, не было анатомически вскрыто, не было рассмотрено как бы сквозь микроскоп, и дело Канта заключалось в том, что он, вскрывши зависимость самого процесса умозаключений от сплетения понятий в суждение, показал, что все философские системы, так называемые метафизические, которые зависят от сплетения умозаключений, они зависят, в свою очередь, от состава суждений, которыми мы в умозаключении пользуемся, и, таким образом, он впервые вскрыл познавательный акт. Философия, таким образом, с той поры сосредоточивалась на физиологии и анатомии акта познания. Всякое суждение есть уже акт познания. Мы высказываем какое-нибудь суждение и всегда в этом суждении высказываем какое-нибудь познание. Кант показал, какая, — если мы этот акт познания возьмем, — в сущности говоря, тут происходит сложность, запутанность. И действительно, он, анализируя этот акт познания, это суждение, написал большую книгу, которую назвал «Критика чистого разума». Эта «критика чистого разума» переносит центр внимания от умозаключения к суждению, и, поскольку жизнь умозаключений, правильность умозаключений не подозревалась до Канта, постольку люди говорили: «Правильно умозаключая, я приду всегда к тем или иным реальным результатам». Кант же показал: «Правильно умозаключая, вам будет казаться, что вы приходите к реальным результатам, но до тех пор, пока вы не вскрыете умозаключения, вы никогда к реальным результатам не придете». Кант этим указанием уничтожил метафизику и показал, что вся сила внутренней жизни суждения заключается в том, что происходит, когда мы заключаем, и показал, что эти суждения, если мы их будем сплетать друг с другом без обращения к опыту, приведут к таким произвольным расширениям мысли, которые доказать нет возможности. Наоборот, если мы будем направлять их на какое-нибудь конкретное содержание, то мы можем научно мыслить. В конце концов философия стала известным способом анализа самой логики наук; она показывает, что происходит, когда мы мыслим: «Две величины, равные порознь третьей, равны между собою».

Таким образом, философия превратилась в знание о знаниях. То, что я хочу сказать, графически изображено здесь. В настоящую минуту наша наука зависит от того способа, которым мы оформляем те или иные знания; оформляем мы так — то мы приходим к методам, которые лежат в основе психологии, оформляем мы иначе — мы приходим к методам, которые лежат в основе физики. Новейшая теория знания говорит, что сколько отчетливых, конкретных наук, столько отдельных методов, что, прежде чем сводить то, что

нам говорит психология, на физику или тому, что говорит физиология, придавать душевное истолкование, мы должны, прежде чем переводить данные одной науки к другой, — мы должны рассмотреть, как должны относиться методы одной науки к другой.

Таким образом, многие новейшие теоретики указывают, что наука зависит от метода. Научный метод может быть единообразным. Если графически изобразить красное как научный материал, а метод изобразить другой краской, то эту красную неоформленную массу я могу превратить в один из квадратов, треугольников, ромбов, кругов. И это оформление по-разному в конце концов и приведет нас к разным законам. В физике мы будем получать законы, которые говорят, что в основе лежит все механическое. Современная психология говорит, что психология независима от физических методов. И это оформление психических переживаний неразложимо на известные механические данные.

Таким образом, науки своими методами один и тот же материал оформляют по-разному. Это зависит от того, что наша наука зависит от какого-то основного понятия научного. Так, если в основе одной науки лежит понятие о причинности, то мы и получим во всех научных открытиях этого рода принцип причинности, причинности, причинности и причинности. Если в основе данной науки лежит принцип, как Кант говорил, взаимодействия, или, переведя на новейший язык, — принцип функциональной зависимости, то во всех законах данного рода мы будем иметь принцип функциональной зависимости, функциональной зависимости и функциональной зависимости; в биологии мы получаем биологические законы, которые носят свой биологический определенный характер.

Так, оформляя материал треугольником, мы можем выписать пятиугольную звезду, но в основе будет везде треугольник. Из квадрата мы можем строить параллелограмм, но в конце концов те элементы, из которых эти фигуры будут строиться, будут всегда квадрат, квадрат и квадрат.

Таким образом, если сфера науки есть та сфера, где наша наука оформляет тот или иной материал, — сфера философии есть сфера, которая имеет предметом своим не этот оформляемый материал, а те понятия, которыми материал оформляется; поэтому она и есть наука о формах, лежащих в основе той или другой науки, и теория знаний современных форм философии и есть рассмотрение того общего формального философского принципа, который из некоего рассудочного единства рассматривает, в каких материалах и формах это рассудочное единство относится к тем или иным предметам.

Таким образом, то, что я сказал, графически изображает, что современная философия не есть стремление к мудрости, а есть знание о знаниях, рассматриваемые таким образом знания применяются к опыту, и поэтому эти знания имеют то такое оформление, то такое оформление, то такое оформление.

Таковой стала философия в наши дни. Из этого явствует: философия в ваши дни не отвечает на вопрос о жизненном смысле, и если мы подходим к современной философии для того, чтобы спросить, а чем нам жить, какой смысл имеют наши стремления, то современная философия или, вернее, логика философии, а не философия, половина философии ответит так, если вы будете строить так-то и так-то, то вы получите ответ о жизненном смысле такой-то, а если вы будете строить так-то и так-то, то вы получите другой ответ. Стало быть, вы получите столько ответов о жизненном смысле, сколько есть основных форм познавательных, сколько есть материалов.

Или, если сказать иначе, новейшая философия нас лишает вопроса о смысле; смысл бессмыслен, законы, вопросы о смысле стали в современной философии бессмысленными, ибо стремление иссякло. Эрос, динамика — все это отжившее ничто, а смысла живого нет; есть научные теоретические рассудочные смыслы.



Наше «Я»?

А наше «Я» есть только форма, которой я связываю различные формы. Наше «Я» есть субъект, оно есть форма, и ничего более. Но этот субъект не имеет никакого отношения к моим стремлениям; это субъект познания. Во всяком познавательном организме тот же он, но неиндивидуален, он безличен. Вот ответ современной философии.

Таким образом, если философия есть путь жизни, если она возникла как путь жизни, то она стоит перед нами в настоящее время как беспутица, как праздная спекуляция, может быть, очень интересная в познавательном отношении и много дающая в познавательном отношении, но ничего не дающая в наших конкретных человеческих устремлениях.

Наоборот, все конкретное, что когда-то было сферой философии, стало сферой наук: философия лишилась своего собственного предмета. Вот к чему мы должны прийти. Поэтому философия культуры, в этом смысле взятая, что есть? Она есть каталогизация всего того, что есть сфера культуры, и поскольку сферой культуры является сфера того или иного законодательства науки, быта, религиозных представлений, нравственных представлений, постольку философия культуры есть каталог этих изделий нашего познания, этих форм наших знаний, а философия культуры есть тот музеевед, который всю человеческую жизнь разбивает на отдельные элементы. Все дельное он разлагает по роду и выставляет в определенных камерах.

Таким образом, если действительно философия, как мы ее определили, есть культура, есть все то, что человеческие знания, что человеческая жизнь, как изделия, изготовили в многообразии своих форм, то философия культуры, в этом смысле взятая, уподобляется действительно тому парадоксу, который сейчас представляю вашему вниманию. Как бы вы назвали того, кто роман «Война и мир» начал бы изучать с точки зрения статистического подсчета в романе «Война и мир» букв а, б, в, г, произвел бы неимоверно трудный и точный статистический подсчет по частям, главам и страницам всего того, что формирует слова, из которых слагается смысл. Как бы вы назвали того, кто сводил бы смысл главы к отдельным фразам, выделенным из текста, фразы — к отдельным словам.

Например.

«Любовь зла не мыслит». Это — имеет смысл. Я выделяю слово «любовь». Я могу пустить слово «любовь» в другом сочетании: «любовь и смерть». Таким образом, могу ли я слово «любовь» выделять из данного контекста?

Далее я произвожу процесс, чтобы понять слово «любовь», надо понять, из каких элементов оно состоит. Слово «любовь» состоит из Л, которая есть такая-то буква алфавита, из Ю, которая есть такая-то буква алфавита, и т. д. Таким образом, чтобы понять, мы должны твердо верить, что мы постепенно осязаем, только видя, мы осязаем, когда видим начертанное слово «любовь» и т. д., мы осязаем «любовь», но, осязая буквы алфавита, мы не осязаем слова.

В сущности говоря, философия культуры нашего времени, если бы я действительно имел возможность перед вами вскрыть ту или иную философию культуры, сводится к очень почтенной деятельности — к каталогизации сферы человеческой деятельности и планомерному описанию всего инвентаря человеческого творчества, человеческого производства, где и мышление, и деревянный петушок вырезанный — все рассмотрено с точки зрения изделий рабочего или изделия и понятия человеческого — и резной петушок, и машина.

Таким образом, современная философия культуры есть инвентарь и планомерное перечисление в известной системе всех этих изделий человеческих. И поскольку философия заведует, контролирует самый предмет деятельности, постольку и философия культуры есть

не что иное, как рассмотрение целостной человеческой жизни и творчества с точки зрения составных элементов.

Разумеется, такая культура, такой инвентарь, такой музей превращали человеческую сознательную жизнь в каталог, в музей, а между тем таков именно философский подход к культуре в большинстве философий.

Здесь под культурой разумеется не самое человеческое творчество, не самая динамика жизни, не самый целостный пафос устремления, а берется именно сфера законодательства, эстетики, истории — различные сферы, которые становятся знаниями.

И вот классификация этих знаний и является классификацией предметов культуры, а дать точную классификацию — уже науку образовать, как объясняют нам современные философы. Между тем культура начинается там, где мы имеем связь знаний, связь различных проявлений человеческой деятельности.

Вот там, где можно сказать, что есть известное соответствие между стилем построения мысли, стилем здания философских систем и архитектурой, что есть связь между готикой такого-то столетия и тончайшими психологическими системами того времени, есть связь между моральной жизнью человечества и между эстетическими, художественными и другими его выявлениями, вот там, где мы пытались все эти разные стороны человека брать в неразрывной целостности, в словах, а не в буквах алфавита, где мы старались из самих слов строить фразу человеческого развития, где мы самые фразы и культурный период настраивались рассматривать с точки зрения связного романа, — там философия культуры встает перед нами как написание гениального романа гениального художника. Этим гениальным художником является человечество. Все шествие человечества действительно уподобляется творческому процессу. Для этого мы, когда берем книгу, мы не имеем права рассматривать ее вне связи слов со словами. Все то, что мы так или иначе творим или познаем, в известном смысле есть знания. Например. Когда я творю известное художественное произведение, когда я отображаю в мраморе какой-то душевный процесс, который во мне происходит, я опознаю этот душевный процесс, когда я по образу и подобию его строю известную видимую форму.

В конце концов, если мы назовем те или иные творческие процессы сознания процессом знания, то культура, как нераздельная, целостная связь знаний, определяется тем, что она есть знание чего-либо в связи с чем-либо. Оно мыслимо лишь как жизнь сознания, ибо сознание, первое его чисто внешнее определение, — это есть знание чего-либо в связи с чем-либо, причем центр, связующий знания, неразложим, и этим неразложимым центром является голова.

Таким образом, культура (вот мы подходим к первому элементарному понятию о культуре, которое вам покажется парадоксальным, но которое я не могу обосновать в краткой беседе со всей углубленностью, я принужден сегодня говорить в кратких построениях парадоксальности) — вот это определение, что культура определяема как связь знаний, как организм знаний чего-либо в связи с чем-либо, и не мыслима без сознания.

Культура есть не всякая жизнь человека, не выявление всякой жизни, а только жизни сознательной, ибо жизнь вообще есть природная жизнь, есть биологическая жизнь. Культура противопоставляется природе как известное жизненное творчество, оформленное, сформированное сознанием, т. е. каким-то органическим центром, который связует отдельные знания в нечто целостное.

Таким образом, если мы так элементарно подойдем к понятию культуры, свяжем это понятие со знанием, то отсюда же можно сделать целый ряд самых разумнейших выводов.

Во-первых, философия есть одна сфера человеческого знания; наука есть другая сфера

человеческого знания; история — третья; бытовое творчество — четвертая; эстетика и т. д. — все это отдельные, в широком смысле говоря, знания, отдельные производства человеческой сознательной жизни. Культура же есть организм, организация этого производства.

Как начало, как коллектив знаний в этом смысле, с понятием культуры выявляется нечто, что не может измериться в отдельном знании. Здесь и философия, и история, и бытовое творчество рассматриваются на фоне того целого, того связующего, что неразлагаемо своими отдельными частями. И этим связующим является именно та жизнь, которую мы можем назвать жизнью человеческого сознания.

И вот, поскольку наука все более и более сосредоточивалась на знании, на той или иной сфере знания конкретного, связанного с определенной сферой, постольку философия в современном смысле стала познанием, т. е. после знание, то есть она есть то знание, которое рассматривает не предметы знания, а самые знания, самые формы знания берет (например) как предмет, поэтому я вкратце могу сказать, что философия — предмет и познания (я могу для краткости так выразиться), — она всегда была после знания. Она предполагает целый ряд знаний, оформленных, имеющих свои пути изысканий.

Но философия лежит в сфере культуры как производство и познание среди различных других элементов, составляющих культуру, как, например, искусство, бытовое творчество, правовое творчество и т. д., и в этом смысле сознание не зависит от познания. Сознание есть та неделимая целостность, которая не может быть раздробленной на свои составные части.

Если бы сознание зависело от того или иного знания, то рука, например, могла бы съесть своего человека. Отдельное, оторванное от целостного организма человеческое знание часто пытается заглотнуть весь организм. Как мы знаем, семь тощих коров проглотили семь толстых и от этого не стали толще.

Это стремление абстрактных философов, которые сосредоточились на чисто рассудочном уяснении познавательных форм, это стремление философии в том смысле, который я определил как логику нашего времени, когда это стремление пытается заглотнуть область более живую, широкую и быть философией культуры, то оно и приводит к этому уродству, которое я в двух словах отметил; оно режет по живому организму человеческого сознательного творчества, не собирает, а разлагает известные неделимые связности, отдельные части, а эти отдельные части, в свою очередь, на другие отдельные части, т. е. производит ту работу, которую произвел бы статистик, который пожелал бы объяснить «Войну и мир» подсчетом букв алфавита, который сказал бы: «Война и мир» состоит из тридцати шести букв алфавита, где буквы А стоят в таком-то отношении к буквам Б и т. д. Но тогда можно сказать, что и «Капитал» Карла Маркса состоит из 36 букв алфавита, и Евангелие состоит из 36 букв алфавита. И тогда к чему книги писать, если все книги можно разложить на 36 букв алфавита и исчислить статистическое отношение между буквами в «Капитале» Маркса и «Войне и мире».

Это не есть объяснение, а между тем действительно многие думают, что объяснили явление, когда они производят такие уродства, когда они живой организм убивают, затем начинают ощупывать его члены и затем говорят, что человеческая физиология движется так-то, по таким-то законам. В конце концов такое происходит там, где все отдельно организованы, и культура есть именно организация человеческого творчества в сознании, ибо сознание в этом смысле является знанием чего-либо в связи с чем-либо.

Таким образом, то, что я сейчас вкратце отметил как характеристическую черту культуры, это я могу показать чисто графически вот на этой схеме. Если каждая линия этого многоугольника, порознь взятая, адекватна какому-нибудь знаку, то, кроме того, каждая линия многоугольника есть линия, которую можно измерить; но она нас интересует в другом смысле — нас интересует, какое место она занимает в фигуре, поэтому из всех линий вычерчивается

эта конфигурация.

Я могу сказать, что не только здесь есть 8 линий, которые могли бы лежать параллельно, но тут эти 8 линий так ложатся, что они вычерчивают восьмиугольник. Поэтому можно сказать, что эта линия есть верхняя Линия восьмиугольника, а эта — нижняя линия восьмиугольника. Пусть эти линии похожи одна на другую, но они занимают совершенно разные места. Положение их определяется целым восьмиугольником.

Теперь перевожу этот образ к тому, что я говорил. Сознание или знание чего-либо в связи с чем-либо именно и есть та неразложимая целостность, та неразложимая фигура, которая совершенно видоизменяет отношение отдельных частей, потому что философия может иметь свои методы и психология свои методы, но связь этих методов в сознании человека, в целостности, в неразложимости должна быть. Философия является на фоне целого, история является на фоне целого, и это целое является человеческим сознанием.

Таким образом, поскольку философия, поскольку она в наши дни приняла вид этих логических отвлеченных спекуляций, постольку философия пытается всю культуру подчинить своим методам, постольку философия культуры является каталогической бессмыслицей. Но философии культуры не можем противопоставить другое нечто. Мы можем так поставить вопрос, что самая философия на фоне культуры может видоизменить свой основной смысл. Мы можем на самую философию смотреть как на культуру мысли и самое построение в истории философии, философских систем рассматривать как известные этапы упражненного человеческого сознания, где нас будут интересовать не взгляды на то, какими винтиками мы пользовались, когда соединяли понятие с понятием, а нас может интересовать стиль наших концепций.

Поскольку философские системы являются отображением целостных стремлений человеческого мышления, поскольку Аристотель с десятью категориями и другие, определяющие эти категории, являются в философском смысле выразителями того греческого храма, которого вся красота и стиль заключаются в колоннаде и над колоннадой возведенном фронте, постольку можно говорить о том, что тот гений, который создал греческую колоннаду и эту постоянную фигуру, тот же гений отобразился в архитектонике философского мышления, в логике такта и т. д.

Таким образом, когда мы говорим: «Философия культуры», мы не должны забывать, что здесь философии культуры противопоставляется нечто другое — история культуры мысли, как история крепнущего человеческого самосознания, где смысл и все прочее находятся в неразложимой связи, в неразложимом единстве, и это единство, это знание чего-либо в связи с чем-либо есть всегда неразложимое, автономное, свободное человеческое знание. Сознание неразложимо, и культура, если она не желает быть музеем, если философия не желает быть охранительницей памятников старины, она всегда является философией крепнущего человеческого самосознания, которое автономно и свободно.

В этой свободе и в этой автономности, в этом росте человеческого самосознания и лежит, и коренится тот ритм, который дает нам возможность самые культурные эпохи рассматривать как шаги некоего единого организма, который мы можем назвать не только в биологическом смысле человеком, но и в другом, самосознающем смысле мы можем назвать этого человека челом века. Культура есть признание этого чела, этого единства и нераздельности человека.

То, что я говорил, изображено графически на этой схеме, для того чтобы закрепилось в вашем сознании. Вот треугольник, вот и здесь треугольник, и здесь треугольник, и здесь. Но вот здесь есть три треугольника, и больше ничего. Здесь он есть вершина пятиконечной звезды. И я могу дважды характеризовать эту фигуру. Объяснение, что это есть вершина пятиконечной звезды, есть объяснение в культуре, потому что это объяснение треугольника как одной сферы какого-то знания в связи с целым, а объяснение треугольника — это есть

механическое. Я могу сказать, что эта пятиконечная звезда есть сложение пяти треугольников. Так что в конце концов треугольник в этой фигуре есть треугольник, затем вершина пятиконечной звезды.

Но вы можете представить пять треугольников один за другим и пять сложенных так, что они образуют эту фигуру, а не другую. Скорее, это целая пятиконечная звезда в этой более сложной фигуре есть часть. Она находится в еще более сложной фигуре. Наконец, вся эта фигура — пятиконечная звезда в этом треугольнике. Так что в конце концов треугольник в этой фигуре есть треугольник, затем вершина пятиконечной звезды и, в-третьих, то есть средняя часть треугольника и, наконец, он есть такая-то часть шестиконечной звезды. Я могу еще более и более усложнять эту фигуру, и треугольник каждый раз будет являться все в новом и новом аспекте.

Вот таким образом культура, все более и более расширяя круг знания во все более и более сложные конфигурации, объединяя эти знания, все более расширяет человеческое сознание, так что самосознающее «Я» ощущает себя в центре все большего и большего коллектива.

Таким образом, мы можем говорить об индивидуальной культуре. Мы можем говорить о том, что у известных крупных мыслителей, как, например, у Льва Толстого и у Фридриха Ницше, могут встречаться и схожие мысли, но Фридрих Ницше не похож на Льва Толстого, потому что даже при встречающихся у них схожих мыслях в общем и целом их мировоззрение находится в совершенно обратном положении. Таким образом, можно говорить о стиле философии Толстого, о его культуре.

И далее. Поскольку Толстой является лишь пятиугольной звездой в более сложной конфигурации, постольку сумма Толстых образует то, что мы можем назвать русской культурой, культурой русского самосознания. Так, мы можем говорить о народной культуре, о культуре известного класса, о культуре эпохи. Это все будет положение, так сказать, тех же элементов. Потому что и Толстой читал того же Канта, научился, как и все мы, грамоте, но все то, что он учил, получило в его философии своеобразное значение, потому что он эти элементы связывал в конфигурации в целостном сознании по-своему. Также несомненно и сознание известного народа.

Таким образом, мы можем говорить, что культура имеет путь. Культура начинается там, где отдельные знания, как буквы Л, Ю, Б, О, В и Ъ, мы начинаем известным образом сливать, буква Л есть буква Л в слове «Любовь». Поэтому в другой конфигурации и буква Л может быть в слове «лютик». Слово «Любовь» мы можем сказать в сочетании «любовь и смерть», «любовь зла не мыслит» и т. д.

Таким образом, когда мы определим, что культура есть целостность конфигурации знаний, то мы можем определить, что эта целостность конфигурации знаний имеет свой путь, имеет свой рост, и мы можем говорить о двух разных культурах, подобно тому как в бесконечной сложности сочетаний мы возьмем 8 точек и от каждой точки проведем линию ко всем точкам, то получим очень сложную фигуру. Сначала вам эта фигура покажется хаотичной, она есть просто какое-то перекрещивание линий. Но в этой сложности и запутанности линий здесь синим вычерчена одна фигура. Из той же путаницы линий я зачертил другие линии, и получилась другая фигура. Но и эта фигура в этой путанице линий не последняя. И все эти узоры находятся в одной сложности.

То, что я наглядно показал на этом рисунке, применимо и к культуре. Культура начинается с того, что мы известные знания известным образом связываем, так и получается определенный стиль фигуры. Другой связывает иначе. Но в конце концов в этой сложности находится потенциально бесконечное количество индивидуальных соединений линий, разные стили.

Так вот, я хочу сказать, если бы мы сделали опыт упражнения и старались бы в этой фигуре различные фигуры видеть и потом связывать так, чтобы сразу две фигуры видеть, то мы могли бы представить себе такой гениальный взгляд, который одновременно всю сложность сочетаний фигур увидит, и мы могли бы понять, что смысл культуры заключается в сочетании единства в многообразии. Это одновременное существование индивидуальных сознаний, не растворяющихся абстрактно в общей сложности.

И когда мы мыслим себе предел сложности знания культуры, то мы мыслим себе именно такого рода усложнение индивидуального сочетания все тех же элементов знания, которые, все более и более оставаясь индивидуальными, расширяют наше сознание и расширяют наше самосознающее «Я», и это расширяющееся в нас сознание отделяется от своей замкнутой оболочки.

Так, я могу взять один узор, вычертить его и вместе с тем увидеть его здесь на фоне всей сложности этой фигуры, вот так точно в культуре я могу, расширяя свое самосознание, расширяя жизнь того центра, который во мне стоит как самосознающее «Я», все с большим и большим правом говорить не «Я», а «Мы», потому что мое индивидуальное «Я» будет все более и более переживать совершенно свою связь с другим коллективом, ибо мое «Я» есть не только «Я» — оно есть организованный коллектив, оно есть единство, многообразие в потенции.

Подобно тому как во мне мое сознание связывается, крепнет только тогда, когда оно, в конце концов, связывает многообразия личных явлений, постольку само «Я», индивидуальное «Я», расширяя сферу самого сознания, все более и более чувствует себя как бы вне стоящим, как бы стоящим вне самого себя, потому что когда я могу говорить себе «Я», то я это «Я» перевожу как «Ты еси». «Я — это Ты».

Вот в этом утверждении «Я — это Ты» есть древнее утверждение санскритской мудрости, когда ученики на известных стадиях расширения их личности действительно органически сопереживали, не абстрактно переживали ближнего по абстрактным проблемам, которые связывают его с ближним, а переживали своего ближнего во всей его, ближнего, индивидуальной особенности. Это та же способность, как способность на фоне общего целого одновременно сопереживать и пятиконечную звезду, и другие фигуры, которые вместе переплетаются, так что обе эти фигуры связаны общим фоном.

Таким образом, мы подходим к одному кардинальному вопросу, который выясняется из понятия культуры. Если понятие «культура» связано с понятием сознания, то расширение сознания поведет нас к расширению понятия культуры. Возникает вопрос о путях культуры: «что есть путь культуры». И мы видим, что этими путями культуры не могла бы быть биологическая жизнь, ибо культура есть не природная жизнь, а это есть жизнь, проведенная сквозь горнило сознания. И вместе с тем мы не можем сказать, что эта жизнь не может определяться теми материальными предметами, которые образуют сознание, ибо сфера материальных предметов есть сфера знания, а культура есть знание чего-либо в связи с чем-либо. Следовательно, если я культуру определяю каким-нибудь материальным предметом, то этим самым я тощую корову заставляю проглотить толстую корову, потому что познание есть толстая корова, связующее целое, которое не содержится в своей связи.

Таким образом, культура не может определяться биологической жизнью, не может определяться тем, что дает знание, потому что знание есть человеческий организм культуры. Культура определяется только тем, что не лежит в сфере знания, познания и материальной природы. Этим началом, как бы мы ни определяли это начало, методом изыскания может быть только то, что является центром самосознания.

Если культура есть сознание, если это сознание мы должны мыслить как некую неразлагающуюся самосознательность организма, то определяющим путь культуры является

центр самосознания, и этим центром самосознания может быть не что иное, как человеческое «Я», но это «Я» в таком положении не может быть «Я», связанным с тем или иным биологическим процессом. И не может быть это «Я» тем «Я», которое называют философы «субъектом познания», ибо философский субъект лежит вне этого центра самосознания, этого неопределимого природой и неопределяемого даже познанием в его абстрактной сфере начала.

И вот, чтобы показать всю эту своеобразность такого понимания «Я», медленно восстающего в процессе расширения сознания, не как мне принадлежащего как эмпирическому существу, не как мне, Борису Бугаеву, принадлежащего и не принадлежащего также моему литературному псевдониму Андрей Белый, я должен сказать — ни тому, ни другому не принадлежит этот процесс, определяющий культуру, а он является расширенным началом, которое медленно, в процессе культуры, т. е. в процессе сознания, в процессе самопознания прорезывается внутри, в центре этого сознания, как нарождающийся младенец, как второе какое-то «Я»; которое гораздо шире обычно понимаемого «я», которое, в сущности говоря, включает в себе также и коллектив, и всякое «Мы», и всякие отдельные субъективные «я».

Вот учение о начале нашего самосознания, коренящегося в так переживаемом и медленно в нас восстающем «Я», это учение и есть, в сущности говоря, учение о «Я» как духовном начале.

Когда мы говорим «духовное начало», мы сталкиваемся с понятием «дух», но сейчас же мы сталкиваемся с целым рядом понятий, которые превратную философию и отжившую мифологию противопоставляют человеку, так что этот дух, вне меня лежащий, за природой находящийся. Краткая беседа не позволяет мне достаточно углубленно вскрыть, что мы можем назвать духом, т. е. то начало, которое не мирится с тем, что мы называем в себе психической жизнью сознания (ибо наше сознание есть знание чего-либо в связи с чем-либо). Это начало не может быть предметом знания.

Стало быть, это «Я», в нас так рождающееся, как центр самосознания, в итоге расширения культурных путей, это «Я» может быть как начало не телесное и не душевное. И вот, чтобы выразить эту свою реальную природу, «Я», которое, может быть, только полагаемо как внедушевное и внесознательное (ибо сознание нематериально, ибо материальные предметы есть сфера науки), — это «Я», так понимаемое, и является тем «Я», которое мы можем пока назвать духовным началом.

Когда говорят «духовное» — это духовное противопоставляют как нечто, в нас лежащее, как некое божество, таящееся за природными явлениями мира, или, наоборот, как нечто отвлеченное, потому что когда говорят «духовное», то очень часто под этим подразумевают коренящуюся мысль. Все наши представления о духе, чувственные представления, носят мифологический характер. Под духом разумеют бога, одетого ризами природы, под природой же разумеют материальную природу. И этот бог отделен от нас природой, так что мы никоим образом не можем постигнуть его.

Такое понимание породило в истории философии ряд превратных метафизических систем, которые носили названия реализма, но этот реализм отжил свое время. После Кантовой критики такого бога метафизического бога нет.

С другой стороны, под понятием духовного мышления подразумевали нечто сверхчувственное и таким сверхчувственным полагали мысль. Под мыслью разумели то понятие, которое вскрывают логика и теория знания. Но и это есть превратное.

Таким образом, этот дух являлся рассмотренным сквозь телескоп понятий и являлся понятием о понятии. Он являлся чем-то, что лежало в основе философии как какого-то метафизического единства; то он являлся почти на двух ногах, одетый ризами природы, от

нас отрезанным.

То и другое понимания духовности, метафизическое и пантеистическое, или, говоря другими словами, рационалистическое и реалистическое, отжили свое время. Ныне мы можем говорить о «я» в том смысле, как я это «Я» вычерчивал, т. е. как о начале самосознания, как о том, что является самым определенным стимулом культуры, это «Я» обладает таким признаком, что этот суэгенерис, противопоставляемый теории и душе, можно пока назвать абстрактным, духовным.

Вместе с тем все представления о духе, как духе, отдаленном от нас природой, или о духе, превратившемся в понятие, которое имеет в себе как бы абсолютную реальность, — все эти представления в настоящее время отпали.

Таким образом, если возможно конкретное знание духа духовного, то это конкретное знание духовного духа возможно только в конкретном углублении во внутреннюю жизнь нашего «Я».

Суммирую вкратце, что я сказал. Философия культуры в отвлеченном смысле не может существовать, потому что тогда она превращается в музееведение. Самая философия берется в культуре, культура же есть связь знания со знанием. Но культура как сознательная жизнь имеет, как мы видим, путь, и этот путь культуры не есть путь биологический, и он не может определяться путем той или иной материальной культуры, поэтому слова «материальная культура» — бессмысленное сочетание слов. «Материальная культура», предмет материи, материя как предмет, — есть предмет науки о материи, есть элемент, входящий в эту целостную конфигурацию, которую мы назвали культурой. Поэтому понятие культуры в этом смысле духовно. Но этот дух есть «Я», в нас рождающееся. Философия культуры в этом построении может быть только философией духовной культуры. Учение о материальной культуре есть не учение о культуре, а учение о том или ином знании. Таким может быть взгляд на культуру сквозь очки науки о материи, может быть взгляд на культуру сквозь очки отвлеченной философии, но этим взглядом противопоставляется самая культура как процесс роста самосознающего «Я».

Таким образом, мы подходим к вопросу о том, может ли быть всечеловеческая культура. Культура рождается как индивидуальная связь; она крепнет и растет как культура народная. Можно ли выйти из всех народных культур в культуру общечеловеческую? Это и есть вопрос о том, можно ли видеть вот эту фигуру на фоне этой сложной фигуры.

Так наше индивидуальное сознание, расширяясь в сознании народа, является все более сложным сопряжением отдельных фигур в таких целостностях, на фоне всей целостности. Всей целостностью является именно весь объем раскрытого «я». Но это «я», индивидуально переживаемое в нас, не есть то обычное «я», которое мы испытываем. Это есть какое-то окрепшее «Я», которое в нас рождается, когда мы вторично родимся &lt;...&gt;.

ЛУГ ЗЕЛЕНЬЙ

Книга статей

ЛУГ ЗЕЛЕНЬЙ

Вспомни, вспомни луг зеленый —



Радость песен, радость пляск.

В. Брюсов

I

Общественный строй, определенно складываясь, должен отчетливо наметить основные принципы; эти принципы должны лежать в его основе.

Основные принципы общественности должны иметь свои отвлеченные основоположения. Эти основоположения должны соединять вопросы социальной техники с общими вопросами, волнующими человеческий дух.

В социологии мы часто встречаемся с понятиями о силах, регулирующих общественную жизнь, и направляющих целях. Для нас важно отчетливо уяснить себе понятие о силе и цели. Но понятие о силе наиболее разработано в механическом мировоззрении. Целесообразность — принцип, по существу упраздняющий детерминизм. Следует поэтому определенно очертить область механического и органического (целесообразного) развития общества.

При методологической раздельности непрерывности (детерминизма) и целесообразности (прерывности) вопрос о силах, механизмирующих общественный строй, не может сочетаться с вопросом о целях, организующих человечество, ни в каком согласованном единстве. Поэтому возможны только два взаимнопротивоположные руководящие начала общественности.

Общество может рассматриваться как мировая машина, проглатывающая всякую личность, не давая ей взамен ничего, что могло бы быть равноценным личности. При такой постановке вопроса рушится основная теория общественного развития — теория прогресса; между тем учение о механических силах общественного развития явилось как бы одним из выводов теории прогресса.

Принимая целесообразность как руководящий принцип социальной жизни, я обязан возвыситься над своими личными целями во имя целей общественных. Но общественные цели не исчерпываются пониманием общества как некоторой самоцели. Такое понимание вновь повергло бы нас в центр механических теорий, в корне отрицающих идею прогресса. Организация целесообразности предъясвляет самому обществу осуществление некоторых целей; эти цели не могут корениться в отдельных индивидуумах. Они не могут корениться и в сумме индивидуумов. Область их, стало быть, — область трансцендентного идеала.

Отсюда символизация общественных целей. Отсюда понимание общества как индивидуального организма — «Жены, облеченной в Солнце». Религиозный принцип венчает принцип социальный.

Итак:

Или общество — машина, поедающая человечество, — паровоз, безумно ревуший и затопленный человеческими телами.

Или общество — живое, цельное, нераскрытое, как бы вуалью от нас занавешенное Существо, спящая Красавица, которую некогда разбудят от сна. II

Лик Красавицы занавешен туманным саваном механической культуры, — саваном, сплетенным из черных дымов и железной проволоки телеграфа. Спит, спит Эвридика, повитая адом смерти, — тщетно Орфей сходит во ад, чтобы разбудить ее. Сонно она лепечет:

Ты ведешь — мне быть покорной.

Я должна идти — должна.

Но на взорах облак черный,

Черной смерти пелена.

В. Брюсов

Пелена черной смерти в виде фабричной гари занавешивает просыпающуюся Россию, эту Красавицу, спавшую доселе глубоким сном.

Только тогда, когда будет снесено все, препятствующее этому сну. Красавица сама должна выбрать путь: сознательной жизни или сознательной смерти, — путь целесообразного развития всех индивидуальностей взаимным проникновением и слиянием в интимную, а следовательно, религиозную жизнь или путь автоматизма. В первом случае общество претворяется в общину. Во втором случае общество поедает человечество.

Еще недавно Россия спала. Путь жизни, как и путь смерти, — были одинаково далеки от нее. Россия уподоблялась символическому образу спящей пани Катерины, душу которой украл страшный колдун, чтобы пытать и мучить ее в чуждом замке. Пани Катерина должна сознательно решить, кому она отдаст свою душу: любимому ли мужу, казаку Даниле, борющемуся с иноплеменным нашествием, чтоб сохранить для своей красавицы родной аромат зеленого луга, или колдуну из страны иноземной, облеченному в жупан огненный, словно пышущий раскаленным жаром железоплавильных печей.

В колоссальных образах Катерины и старого колдуна Гоголь бессмертно выразил томление спящей родины — Красавицы, стоящей на распутье между механической мертвенностью и первобытной грубостью.

У Красавицы в сердце бьется несказанное. Но отдать душу свою несказанному — значит взорвать общественный механизм и идти по религиозному пути дляковки новых форм жизни.

Вот почему, среди бесплодных споров и видимой оторванности от жизни, сама жизнь — жизнь зеленого луга — одинаково бьется в сердцах и простых, и мудреных людей русских. III

Вот село. Сельский учитель спорит яро, долго, отягощая речь иностранными словами, вычитанными из дрянной книжонки. Зевают ослабевший помещик. Зевают волостной писарь и крестит рот.

А вот вышли из душной избы на зеленый луг. Учитель взял гитару, потрянул длинными волосами, и здоровая русская песня грянула таким раздольем, трепетом сердечным: «Каа-к в сте-пиии глюу-хоой уу-мии-раал ямщи-ик»..

И дышит луг зеленый. И тонкие злаки, волнуясь, танцуют с цветами. И над лугом встает луна. И аромат белых фиалок просится в сердце. И вспоминается тысячелетняя жизнь зеленого луга. И забытая, мировая правда — всколыхнулась, встала, в упор уставилась с горизонта, как эта большая золотая луна.

Вспоминается время, когда под луной на зеленом лугу взвивались обнаженные юноши, целомудренно кружились, завиваясь в пляске. Бархатно-красные, испещренные пятнами леопарды, ласково мяуча, скакали вокруг юношей. И носилось над лугом бледное золото распушенных кос; то в ласковой грусти взлетали юные девушки над тонкими травами. Их

серебряные хитоны, точно струи прохлады, вечно слетали, пенясь складками.

Это на зеленом лугу посвященные в жизнь несказанную вели таинственный разговор душ. IV

В тяжелые для России январские дни мне пришлось переживать в Петербурге весь ужас событий. Что-то доселе спавшее всколыхнулось. Почва зашаталась под ногами.

Как-то странно было идти на зрелище, устраиваемое иностранной плясуньей.

Но я пошел.

И она вышла, легкая, радостная, с детским лицом. И я понял, что она — о несказанном. В ее улыбке была заря. В движеньях тела — аромат зеленого луга. Складки ее туники, точно журча, бились пенными струями, когда отдавалась она пляске вольной и чистой.

Помню счастливое лицо, юное, хотя в музыке и раздавались вопли отчаянья. Но она в муках разорвала свою душу, отдала распятию свое чистое тело пред взорами тысячной толпы. И вот неслась к высям бессмертным. Сквозь огонь улетала в прохладу, но лицо ее, осененное Духом, мерцало холодным огнем — новое, тихое, бессмертное лицо ее.

Да, светилась она, светилась именем, обретенным навеки, являя под маской античной Греции образ нашей будущей жизни — жизни счастливого человечества, предавшегося тихим пляскам на зеленых лугах.

А улицы Петербурга еще хранили следы недавних волнений.

Есть несказанные лица. Есть улыбки невозвратные. Есть бархатный смех заликовавших о лазури уст. Есть слова, веющие ветром, — сквозные, как золотое, облачное кружево на пылающем горизонте.

Есть слова тишины, в которых слышатся громы невероятного приближения души к душе — громы вселенских полетов и молнии херувимской любви.

Когда тишина говорит на зеленом лугу и глаза передают глазам несказанное, когда люди, невольно брошенные в вечную глубину, к которой еще нельзя прикоснуться ни формой, ни словами, как понятен тиховойейный зеленый луг, таящий воспоминания!..

Помнит он песни и пляски священного экстаза, в котором глубокие души сливались с зарей и друг с другом.

Зеленый луг хранит свою тайну. Вот почему так невыразимо щемит сердце на зеленом лугу, когда ветер, блеском озаренный, уносит сердца, — и кружит, и кружит их в тихой пляске неизреченного. Еще ближе становятся охрипшие звуки гармоники и нестройная жалоба подгородных мещан, вышедших на зеленый луг вспомнить о несказанной старине в час несказанный: «Уу-ноо-сии тыы маа-ее гооо-ре быы-ии-ии-страа рее-чуу-шкаа с саа-боой»... VI

Есть отношения, вполне выразимые — глубокие душевные волнения, запечатленные формой. Следует помнить, что переживание первее формы, его облекающей. Форма является как результат необходимой потребности запечатлеть переживание.

Религия есть связь переживаний. Переживания бывают одиночные и коллективные. Религия есть связь одиночных и коллективных переживаний.

Наличность одиночных переживаний необходима для образования переживаний коллективных. Форма коллективных переживаний объединяет переживающих в органически цельную замкнутую религиозную группу. Такая группа есть религиозная община,

противопоставленная обществу. По граням соприкосновения между общиной и обществом возникает ряд необходимых конфликтов. Община может казаться началом, разлагающим общество. Общество являет, наоборот, общине свой лик звериный.

В религии впервые намечаются пути к запечатлению переживаний, еще не запечатленных формой. Религия поэтому всегда о будущем.

Теория Дарвина построена на сохранении рода путем полового подбора, т. е. путем отысканных и установленных форм общения и связи индивидуумов. Благодаря такому роду общения, человечество, сохраняясь, достигает своего относительного бессмертия даже при наличии существующих пространственно-временных форм.

Религия есть своего рода подбор переживаний, к которым еще не найдены формы. Жизнь общины основана на подборе и расположении переживаний отдельных членов, как скоро в переживаниях своих они соединяются друг с другом. Понятно, что только в общине куются новые формы жизни.

Подбор переживаний первее подбора форм (социального, полового и т. д.). Подбор форм не может осуществиться ранее подбора переживаний.

Вот почему религия, устанавливая общение между людьми в переживаниях, которым еще не найдены формы, всегда реальна еще неоформленной реальностью. Религия, как и Дарвинова теория, — явление подбора.

Религия всегда предвкушает новые формы жизни: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (Откровение).

Если религия не волнует нас, как стыдливая заря, а ухает мраком, как черные провалы вместо лиц, глядящие на нас из-под жестяных оправ на старинных иконах, она забывает свои источники; религия — дерево не умерщвляющее, но оживляющее. «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл... Древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды... и листья дерева для исправления народов» (Откровение).

Я утверждаюсь для окружающих меня людей не в переживаниях, меня преобразующих, а в формах, меня образовавших. Формы — это переживания, некогда воплощенные, а теперь потухающие, ибо они вогнаны в инстинкт.

Совокупность форм, меня определяющих, очерчивает мой пространственно-временной образ. Но в душе моей живет неоформленное, неизреченное, мое взволнованное счастье. В душе я — обладатель «нового имени, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Откровение). Это новое имя начертано согласно Откровению Иоанна на белом камне души.

Я для других — нераскрытая загадка. Если окружающим меня людям смутно мерещится невоплощенная глубина жизни, они с невольным трепетом взглянут на меня, то с надеждой, то с опасением. Им будет казаться, что я нечто утаиваю от них.

Те немногие, которые опередили пережитые и оковавшие нас формы жизни, — те узнают во мне своего тайного друга. Они поймут, что мы обречены на совместное отыскание новых форм, потому что невыразимая тишина нас соединила: там, в бирюзовой, как небо, тишине, встречаются наши души; и когда из этих бирюзовых пространств мы глядим друг на друга бирюзовыми пространствами глаз, невольный вихрь кружит души наши. И бирюзовое небо над нами становится нашей общей единой Душой — душой Мира. Крик ласточек, безумно жгучий, разрывает пространство и ранит сердце несслыханной близостью. Над нами поет голубая птица Вечности, и в сердцах наших просыпается голубая, несслыханная любовь — любовь, в близне засквозившая бездной.

И мы видим одно, слышим одно в формах неоформленное. Установленные формы становятся средством намекнуть о том, что еще должно оформиться. Тут начинается особого рода символизм, свойственный нашей эпохе. В ней намечаются методы образования новых форм жизни.

Так совершается подбор переживаний. Так намечается остов будущей общины. Так преобразуется мертвенная жизнь общества в жизнь, как вином озаренную жертвенной кровью любовного причастия.

Я начинаю сознавать, что когда-нибудь буду — раскроюсь для близких в новом для меня имени.

Белый камень, мне данный, прорастет благоухающими лилиями и розами. Я стану сам, как лилия полевая, тихо зыблемая на зеленом лугу. VII

Есть тайная связь всех тех, кто перешагнул за грань оформленного. Они знают друг друга. Пусть не знает каждый о себе, другой, взглянув на него несказанным, взволнует, откроет, укажет.

Бирюзовая сеть неба опутает сердца посвященных — бирюзовые нити навеки скрепят. Души становятся, что зори.

Душа одного — вся розовая зорька, задумчиво смеющаяся нетленной радостью. Душа другого — бархатно-пьяный закатный пурпур. А вот душа — прекрасная шкура рыси, тревогой глянувшая с горизонта.

Когда я один, родственные души не покидают меня. Мы всегда совершаем полет наш — возвращение наше — на голубую, старинную родину, свои объятья распростершую над нами. Ты близка нам, родина, голубая, как небо, — голубая, как наши затосковавшие о небе души. Голубое пространство наших душ и голубое небо, нам смеющееся, — одна реальность, один символ, высветляемый зорями наших восхождений и приближений. Вижу, вижу тебя, розовая зорька — знаю, откуда ты! И душа моя, черная ласточка, канувшая в небо, с визгом несется тебе навстречу.

Я знаю, мы вместе. Мы идем к одному. Мы — вечные, вольные. Души наши закружились в вольной пляске великого Ветра. Это — Ветер Освобождения.

Он качает цветы на зеленом лугу, и цветы посылают цветам свое ласковое благоволение. VIII

Россия — большой луг, зеленый. На лугу раскинулись города, селенья, фабрики.

Искони был вольный простор. Серебрилась ковыль. Одинокий казак заливался песнью, несясь вдоль пространств, над Днепром — несясь к молодой жене Катерине.

Пани Катерина, ясное солнышко, ты в терему,

Открыла веселые окна.

День смеялся и гас: ты следила одна

Облаков розоватых волокна.

«Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои».

Но пришел из стран заморских пан, назвавшийся отцом твоим, Катерина, — казак в красном жупане; пришел и потянул из фляжки черную воду, и вот стали говорить в народе, будто колдун опять показался в этих местах. И все предались болезненным снам. И сама ты заснула в горнице, пани Катерина, и вот чудится тебе, будто пани Катерина пляшет на зеленом лугу, озаренная красным светом месяца, — то не месяц, то старый пан, пан отец — казак, в красном, задышавшем пламенем жупане, на нее уставился.

Эй, берегись...

Пани Катерина, безумная, что завертелась бесцельно в степи, одна, когда муж твой лежит неотомщенный, простреленный на зеленых лугах? Он защищал родные луга от поганого нашествия.

Эй, безумная, ну чего ты пляшешь, когда дитя твоё, твоя будущность — задушена?..

Но нет, еще есть время, сонная пани: еще жив твой муж, еще дитя твоё — твоя будущность — не погибло, а ты пляшешь во сне, озаренная красным светом месяца... То не месяц: то неведомый казак, тебе из заморских стран ужас приносящий... Вот покрывает он зеленые луга сетью мертвых городов; вот занавешивает небо черным пологом фабричных труб — не казак, а колдун, отравляющий свободный воздух родного неба — души.

Россия, проснись: ты не пани Катерина — чего там в прятки играть! Ведь душа твоя Мировая. Верни себе Душу, над которой надмеваётся чудовище в огненном жупане: проснись, и даны тебе будут крылья большого орла, чтоб спастись от страшного пана, называющего себя твоим отцом.

Не отец он тебе, казак в красном жупане, а оборотень — Змей Горыныч, собирающийся похитить тебя и дитя твоё пожрать. IX

Верю в Россию. Она — будет. Мы — будем. Будут люди. Будут новые времена и новые пространства. Россия — большой луг, зеленый, зацветающий цветами.

Когда я смотрю на голубое небо, я знаю, что это — небо моей души. Но еще полней моя радость от сознания, что небо моей души — родное небо.

Верю в небесную судьбу моей родины, моей матери.

Мы пока молчим. Мы о будущем. Никто нас не знает, но мы знаем друг друга — мы, чьи новые имена восходят в душах вечными солнцами.

Голубое счастье нам открыто, и в голубом счастье тонут, визжат, и кружатся, и носятся — ласточки...

Мы говорим о пустяках, но наши души — души посвященных в тишину — вечно улыбаются друг другу.

И зеленый луг хранит воспоминания. И сидишь, успокоенный на зеленом лугу. Там... из села, раздаются звуки гармоники, и молодые голоса заливаются тоской на зеленом лугу:

«Каа-к в стее-пи глуу-хоой паа-мии-раал ям-щиик».

СИМВОЛИЗМ

В неодинаковой форме творчество и познание ставят вопрос о природе всего существующего, в неодинаковой форме его решают.

Там, где познание вопрошает: «Что есть жизнь, в чем подлинность жизни?», творчество отвечает решительным утверждением: «Вот подлинно переживаемое, вот — жизнь». И форма, в которой утверждается жизнь, не отвечает формам познания: формы познания — это способы определений природы существующего (т. е. методы, образующие точное знание); и в выражении переживаний, в выражении переживаемого образа природы — прием утверждения жизни творчеством; переживаемый образ — символ; ежели символ закрепляется в слове, в краске, в веществе, он становится образом искусства.

В чем отличие образа действительности от образа искусства? В том, что образ действительности не может существовать сам по себе, а только в связи со всем окружающим; а связь всего окружающего есть связь причин и действий; закон этой связи — закон моего рассуждающего сознания. Образ действительности существует закономерно; но закономерность эта есть часть моего «я» (рефлексирующая), а вовсе не «я»; и образ действительности, предопределенный связью, не существует как безусловно одушевленный образ. Образ же искусства существует для меня как независимый, одушевленный образ. Действительность, если хочу я ее познать, превращается только в вопрос, загаданный моему познанию; искусство действительно выражает живую жизнь, переживаемую. Оно утверждает жизнь как творчество, а вовсе не как созерцание. Если жизнь порождает во мне сознание о моем «я», то не в сознании утверждается подлинность этого «я», а в связи переживаний. Познание есть осознаваемая связь: предметы связи здесь — только термины; творчество есть переживаемая связь; предметы связи здесь — образы; вне этой связи «я» перестает быть «я».

Я могу опознать себя только так, а не иначе; я опознаю только то, что переживаю; познание превращает переживания в закономерные и не переживаемые теперь группы предметов опыта. Законы опытной действительности, находящиеся во мне, при созерцании извне предметов опыта, кажутся мне вне меня лежащими: это — законы природы; созерцая себя — я не увижу своей подлинной, творческой сущности: я увижу вне меня лежащую природу и себя, порожденного законом природы. Познание есть созерцание в законах содержания (т. е. подлинности) моей жизни. Подлинность в моем «я», творящем познаваемые образы; образ, не опознанный в законах, — творческий образ; опознанный образ есть образ видимой природы. Творческий образ есть как бы природа самой природы, т. е. проявление подлинного «я». Это «я» раскалывается созерцанием на переживаемую, безобразную природу творчества и на явленную в образах видимую природу. Видимая природа здесь — волшебница Лорелея, отвлекающая меня от подлинной жизни к жизни видимой. Природа творчества оказывается могучим Атласом, поддерживающим мир на своих плечах: без него жизнь волшебницы Лорелеи — не жизнь вовсе.

Искусство — особый вид творчества, освобождающий природу образов от власти волшебной Лорелеи. Необходимость образов видимости коренится в законах моего познания; но не в познании — «я» подлинное. Приведение способности представления к переживанию освобождает представляемые образы от законов необходимости, и они свободно сочетаются в новые образы, в новые группы. Здесь понимаем мы, что не действительна наша зависимость от рока природы, ибо и природа лишь эмблема подлинного, а не само подлинное. Изучение природы есть изучение эмблем подлинности, а не самой подлинности: природа не природа вовсе: природа есть природа моего «я»: она — творчество.

Таков взгляд на жизнь всякого истинного художника. Но не таков взгляд на жизнь большинства; для этого большинства само творчество есть лишь эмблема подлинности; а подлинное — в окружающей нас природе.

Неудивительно, что непознаваемая образность художника для многих — лишь порождение творческой грезы, а не действительность. Но тот, кто постиг истинную природу символов, тот не может не видеть в видимости, а также и в видимом своем «я» отображение другого «я», истинного, вечного, творческого.

Жизнь для художника —

...бирюзовую волною

Разбрызганная глубина.

Своею пеною дневною

Нам очи задымит она.

И все же в суетности бренной

Нас вещице смущают сны,

Когда стоим перед вселенной

Углублены, потрясены,

И открывается над нами

Недостижимый край родной

Открытою над облаками

Лазуревую глубиной.

В творчестве «тайна жизни» художника. Видимость отодвигает эту тайну в недостижимую высь небесного купола; там над облаками открывается «недостижимый край родной»; это потому, что созерцание подлинного являет его как вне меня лежащий образ природы, и небес-вый купол — граница моего представления, за этой границей, в бездне надзвездной, «я» подлинное; за границей неба — музыка моей души, поющие во мне переживания: небо выросло из меня, а в небе образовалась земля и на ней мой видимый образ. Видимая природа — мой Сон; это — бег облаков в голубом небе:

Проносится над тайной жизни

Пространств и роковых времен

В небесно-голубой отчизне

Легкотекущий, дымный сон.

Прносятся над небесами,

Летят над высотами дни,

Воскуренными облаками

Воскуренными искони.



Бирюзовая волна неба — вот подлинная природа жизни; природа видимости — пена на гребне этой волны.

Своею пеною дневною

Нам очи задымит волна.

В существующих формах искусства двояко отобразилось творчество. Два типа символических образов встречаются нас в истории искусств; два мифа олицетворяют нам эти пути; в образах явлены эти мифы: первый есть образ светлого Гелиоса (Солнца), озаряющего волшебным факелом так, что образы этого мира явлены с последней отчетливостью; другой образ есть образ музыканта Орфея, заставляющего ритмически двигаться неодушевленную природу, — Орфея, вызывающего в мир действительности призрак, т. е. новый образ, не данный в природе; в первом образе свет творчества лишь освещает в природе то, что уже дано; во втором образе сила творчества создает то, чего в природе нет. И, повинувшись этим символам, двояко озаряет искусство поверхность жизни.

Вот первый путь:

В образах, данных природой, слышатся художнику зовы Вечного; природа для него есть действительное, подлинное воплощение символа: природа, а не фантазия — лес символов; погружение в природу есть вечное углубление видимости; лестница углубления — лестница символов. Художник воспроизводит вечное в формах, данных природой; в рабстве над формой — смысл искусства; соединение в одной художественной форме черт, разбросанных во многих природных формах, создание типических форм, форм-идей — вот символизм этого рода творчества: таков символизм Гете. Это путь так называемых классиков искусства. От образа природы, как чего-то данного извне, к образу природы, как чего-то понятого изнутри — вот путь классического творчества.

Но, углубляя и расширяя любой природный символ, художник осознает относительность образа, от которого он исходит; возведение образа в типический образ убивает образ сам по себе, вне художника. Художник здесь постигает зависимость формы от закона формы, но закон этот он постигает в себе: «я» становится для него законом. Художественное сознание, центр мирового творчества, слово жизни — так заключает он; и плоть искусства выводит из слова, а из искусства выводит он законы жизни.

Но тут сталкивается он с действительностью, не подчиненной его творческому сознанию: и она для него — грозный и чуждый хаос.

«О, страшных песен сих не пой», — восклицает он, обращаясь к природе.

От природы видимой он восходит к подлинному; но подлинное для него в «я», сознающем себя законодателем жизни. Его влечет голос волшебницы Лорелеи: она — природа его сознания; Лорелея показывает ему великолепие мира сего и говорит: «Приди ко мне, и я сделаю тебя царем мира». И когда, зачарованный Лорелеей, садится он на трон жизни, природа является его сознанию как злой рок, отнимающий у него царство мира сего. Рок в образе хаоса побеждает царя. Лорелея (природа сознания) подменила художнику его «я». «Я» не в законе, «я» — в творчестве.

Есть иной путь искусства.

Художник не хочет видеть окружающего, потому что в душе его поет голос вечного; но голос — без слова, он — хаос души. Для художника хаос этот — «родимый» хаос; в закономерности природы внешней видит он свою смерть, там, в природе видимости — подстерегает его злой рок. Из глубины бессознательного закрывается он от природы завесой фантазии; создает причудливые образы (тени), не встречаемые в природе. Миром фантазии огораживается он от мира бытия. Это путь так называемого романтического искусства; таков Мильтон.

Но, создав иной мир, лучший, художник видит, что по образу и подобию этого мира построен мир бытия; природа — плохая копия его мира, но все же копия. Туман его грез осаждается на действительность, омывает ее росой творчества; родимый хаос начинает петь для него и в природе. Таков путь фантастического романтизма к романтизму реальности; такова фантастика реальности; в Гоголе «Мертвых душ», в Жан-Поль-Рихтере и др.

В природе звучит такому художнику голос волшебницы Лорелеи: «Приди ко мне, я — это ты: вернись к природе; она — ты».

Но природа — не звериные волны музыки: она — необходимость; и, вернувшись в природу, царь фантазии обращается в раба Лорелеи. Лорелея выдает своего раба чуждому разуму природы. Так начинается трагедия романтика. И образы трагического искусства завершают эпопею романтизма: это образы Софокла, Эсхила, это — образы Шекспира.

Романтик — царь, произвол которого сокрушает закон необходимости.

Классик — царь, в ясный разум которого вливается хаос природы. В борьбе с роком гибнут оба: обоих губит красавица Лорелея, обернувшись для одного в природу сознания, для другого — в природу видимости. Но та и другая природа — не подлинная природа.

Подлинная природа в творческом «я», созерцание и течение необходимости в образе природы — это части распавшегося «я» живого.

Часть губит целое. Часть без целого становится роком. Рок в природе, но рок и в сознании; природа и сознание — части нашего «я». Рок мы носим в себе самих. В природном хаосе не узнает классик ритма собственной жизни.

В законе, управляющем природой, не узнает романтик закона своего сознания.

Оба поражают себя собственным мечом.

Слово сознания должно иметь плоть. Плоть должна иметь дар речи.

Слово должно стать плотью. Слово, ставшее плотью, — и символ творчества, и подлинная природа вещей. Романтизм и классицизм в искусстве — символ этого символа. Два пути искусства сливаются в третий: художник должен стать собственной формой: его природное «я» должно слиться с творчеством; его жизнь должна стать художественной.

Он сам «слово, ставшее плотью». Существующие формы искусства ведут к трагедии художника: победа над трагедией есть пресуществление искусства в религию жизни.

Тут уподобляется художник могучему Атласу, поддерживающему мир на своих раменах.

## СИМВОЛИЗМ И СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ ИСКУССТВО

Что такое символизм? Что представляет собою современная русская литература?

Символизм смешивают с модернизмом. Под модернизмом же понимают многообразие литературных школ, не имеющих между собой ничего общего. И бестиализм Санина, и неореализм, и революционно-эротические упражнения Сергеева-Ценского, и проповедь свободы искусства, и Л. Андреев, и изящные безделушки О. Дымова, и проповедь Мережковского, и пушкианство Брюсовской школы и т. д. — весь этот нестройный хор голосов в литературе называем мы то модернизмом, то символизмом, забывая, что если Брюсов с кем-нибудь связан, так это с Баратынским и Пушкиным, а вовсе не с Мережковским; Мережковский — с Достоевским и Ницше, а не с Блоком; Блок — с ранними романтиками, а вовсе не с Г. Чулковым. Но говорят: «Мережковский, Брюсов, Блок — это модернисты» и противопоставляют их кому-то, чему-то. Следовательно: определяя модернизм, мы определяем не школу. Что же мы определяем? Исповедуемое литературой *credo*?

Или, быть может, русский модернизм есть школа, в русле которой уживаются вчера — непримиримая, сегодня — примиренные литературные течения? В таком случае единообразие модернизма вовсе не во внешних чертах литературных произведений, а в способе их оценки. Но тогда Брюсов для модернизма одинаково нов, как и Пушкин, Державин, т. е. как вся русская литература. Тогда почему модернизм — модернизм?

Начиная с «Мира Искусства» и кончая «Весами», органы русского модернизма ведут борьбу на два фронта; с одной стороны, поддерживают они молодые дарования, с другой стороны — воскрешают забытое прошлое: возбуждают интерес к памятникам русской живописи XVIII столетия, возобновляют культ немецких романтиков, Гете, Данте, латинских поэтов, приближают по-новому к нам Пушкина, Баратынского, пишут замечательные исследования о Гоголе, Толстом, Достоевском; возбуждают интерес к Софоклу, занимаются постановкой на сцене Эврипида, возобновляют старинный театр.

Итак: модернизм не школа. Может быть, здесь имеем мы внешнее совмещение разнообразных литературных приемов? Но именно смешение литературных школ порождает множество модернистических бесцветностей: импрессионизм грубеет в рассказах Муйжеля, народничество грубеет тоже: ни то — ни се; и всего понемногу.

Но, может быть, модернизм характеризует углубление методов какой бы то ни было школы: метод, углубляясь, оказывается вовсе не тем, чем казался. Это преобразование метода встречает нас, например, у Чехова. Чехов отправляется от наивного реализма, но, углубляя реализм, начинает соприкасаться то с Метерлинком, то с Гамсуном. И вовсе отходит от приемов письма не только, например, Писемского, Слепцова, но и Толстого. Но назовем ли мы Чехова модернистом? Брюсов, наоборот, от явной романтики символизма переходит к все более реальным образам, наконец, в «Огненном Ангеле» он рисует быт старинного Кельна. А публика и критика упорно причисляют Брюсова к модернистам. Нет, не в совмещении приемов письма, ни даже в углублении метода работы — истинная сущность модернизма.

Она, быть может, в утончении орудий работы или в обострении художественного зрения, в пределах той или иной литературной школы, в расширении сферы восприятий? И символист, и реалист, и романтик, и классик могут касаться явлений цветного слуха, утончения памяти, раздвоения личности и прочего. И символист, и реалист, и романтик, и классик каждый по-своему будет касаться этих явлений. Но художественные образы прошлого — не являют ли они порой удивительную утонченность? И, право, романтик Новалис тоньше Муйжеля; и, право, лирика Гете тоньше лирики Сергея Городецкого.

Стало быть, характер высказываемых убеждений остается критерием модернизма? Но Л. Андреев проповедует хаос жизни; Брюсов — философию мгновения; Арцыбашев — удовлетворение половых потребностей; Мережковский — новое религиозное сознание; В. Иванов — мистический анархизм.

Опять модернизм оказывается разбитым на множество идейных течений.

Изменился весь строй и порядок понятий о действительности под влиянием эволюции, происходящей в самой науке и теории знания. Изменился строй и порядок мыслей о моральных ценностях, благодаря социологическим трактатам второй половины XIX столетия; углубилась антиномия между личностью и обществом, догматические решения основных противоречий жизни вновь стали проблемами и только проблемами. Вместе с этим изменением понимания вчерашних догматов с особенной силой выдвинут вопрос о творческом отношении к жизни; прежде творческий рост личности связывался с тем или иным религиозным отношением к жизни; но самая форма выражения этого роста — религия, утратила способность соприкоснуться с жизнью; она отошла в область схоластики; схоластику отрицает наука и философия. И сущность религиозного восприятия жизни перешла в область художественного творчества; когда же выдвинулся вопрос о свободной, творческой личности, выросло значение и область применения искусства. Потребовалась переоценка основных представлений о существующих формах искусства; яснее осознали мы связь между продуктом творчества (произведением искусства) и самим творческим процессом преобразования личности; классификацию литературных произведений чаще и чаще стаяв выводить из процессов творчества; такая классификация столкнулась со старыми классификациями взглядов на искусство, установленными на основании изучения произведений творчества, а не на основании изучения самих процессов. Изучение процессов познания указывает нам, что самый познавательный акт носит характер творческого утверждения, что творчество прежде познания; оно его предопределяет; следовательно, определение творчества системой тех или иных воззрений, не проверенных критикой познавательных способностей, не может лечь в основу суждений об изящном, а все метафизические, позитивные и социологические эстетики невольно дают нам узкопредвзятое освещение этих вопросов; догматы таких воззрений стоят в зависимости от орудий анализа, а эти орудия часто не проверены критикой методов. Суждения литературных школ о литературе рассматриваем мы теперь как возможные методы отношений к ней, но не как общеобязательные догматы литературных исповеданий. Истинные суждения должны вытекать из изучения самих процессов творчества, освобожденных из-под догматики любой школы; в основе будущей эстетики должны лечь законы творческих процессов, соединенные с законами воплощения этих процессов в форму, т. е. с законами литературной техники; изучение законов техники, стиля, ритма, форм изобразительности — лежит в области эксперимента. Эстетика будущего одновременна и свободна (т. е. она признает закономерность самих процессов творчества как самоцели, а не применение этих процессов для утилитарных целей догматики); но она и точна, поскольку она кладет эксперимент в основу литературной техники. Так, предлагает она свой собственный метод, а не метод, привнесенный из дисциплин, не имеющих прямого отношения к творчеству.

Мне возразят: известного рода символизм присущ любой литературной школе; что же особенного внесли современные символисты? Конечно, образами они не внесли чего-либо более ценного, чем Гоголь, Данте, Пушкин, Гете и др. Но они осознали до конца, что искусство насквозь символично, а не в известном смысле, и что эстетика единственно опирается на символизм и из него делает все свои выводы; все же прочее — несущественно. А между прочим, это «все прочее» и считалось истинными критериями оценки литературных произведений.

Принципом классификации литературных произведений может быть либо деление на школы, либо деление по силе таланта. Важно знать, каково «credo» писателя и каков его талант. Если ограниченное «credo» ослабляет могучий талант, мы боремся с его «credo» за него самого. В этом сущность нашего раздора с талантливыми представителями реализма и мистического анархизма. Мы боремся с Горьким и Блоком, потому что их ценим; мы принимаем «Исповедь» и проходим мимо Чулкова.

Если я назову имена Горького, Андреева, Куприна, Зайцева, Муйжеля, Арцыбашева,

Каменского, Дымова, Чирикова, Мережковского, Сологуба, Ремизова, Гиппиус, Ауслендера, Кузьмина; поэтов: Брюсова, Блока, Бальмонта, Бунина, В. Иванова и к ним приближающихся, а среди мыслителей назову Л. Шестова, Минского, Волынского, Розанова и далее публицистов: Философова, Бердяева, Аничкова, Луначарского и др. критиков, то со мной согласятся, что я коснусь современной русской литературы (я не упоминаю тех беллетристов-модерн, среди которых мало талантливых писателей, но зато есть талантливые читатели, вроде Кожевникова).

Имена эти распадаются на несколько групп. Прежде всего группа писателей из «Знания». Их центр — Горький. Их идеологи — группа критиков, выступивших когда-то с «Очерками реалистического мировоззрения». Одинок от этой группы стоят Арцыбашев и Каменский, принимающие некоторые черты дешевого ницшеанства.

Та и другая группа придерживается реализма. Затем следует группа, соединенная вокруг «Шиповника»; эта группа имеет как бы два фланга; с одной стороны, здесь писатели, образующие переходную ступень от реализма к символизму, т. е. импрессионисты; левый фланг образуют писатели, образующие переход от символизма к импрессионизму; из этого перехода пытаются создать школы символического реализма и мистического анархизма. Группа неореалистов не имеет своих идеологов; они отчасти сливаются с реализмом, как Зайцев, отчасти с символизмом, как Блок; мистические анархисты, наоборот, имеют своих идеологов: прежде всего А. Мейер, единственный теоретик мистического анархизма, которого мы понимаем отчасти. Затем В. Иванов, одинок стоящий и издали влияющий на группу «Шиповника», но, как двуликий Янус, обращенный и к «Весам». Последняя группа самая сложная, самая пестрая группа модернистов. Идеология их — смесь Бакунина, Маркса, Соловьева, Метерлинка, Ницше и даже... Христа, Будды, Магомета. Следующую группу образуют — Мережковский, Гиппиус и критики-публицисты — Философов, Бердяев; затем начинается уже группа писателей, разрабатывающих определенно проблемы религии: Волжский, Булгаков, Флоренский, Свенцицкий, Эрн. Тут встречает нас религиозная проповедь более или менее революционного оттенка. Совершенно одинок стоит замечательный Л. Шестов, В. В. Розанов и скучноватая философия мэонизма Минского. Их я не буду касаться.

Наконец, остается последняя группа собственно символистов с центральной фигурой Валерия Брюсова; она объединена вокруг «Весов». Эта группа отрицает все поспешные лозунги о преодолении или разъяснении символизма. Она сознает огромную ответственность, лежащую на теоретиках символизма. Она признает, что теория символизма — есть вывод многообразной работы всей культуры и что всякая теория символизма, появляющаяся в наши дни, в лучшем случае есть лишь набросок плана, по которому надлежит выстроить здание; сознательность в построении теории символизма, свобода символизации — вот лозунги этой группы.

Каково же отношение отмеченных литературных групп к символизму?

Какую идеологию несет нам группа писателей-реалистов? 1) Верность действительности; 2) точное изображение быта; 3) служение общественным интересам и отсюда 4) такой подбор бытовых черт общества, чтобы перед нами встала современная Россия, различные общественные группы, их отношения (босяки Горького, «Поединок» Куприна, «Евреи» Юшкевича); везде тут сквозит та или иная тенденция, то народническая, то социал-демократическая, то анархическая.

Ну, что же?

Разве все эти черты отрицает символизм? Ни капли; мы принимаем Некрасова, глубоко ценим реализм Толстого, признаем общественное значение «Ревизора» и «Мертвых душ», социализм Верхарна и т. д. И там, где Горький — художник, мы ценим Горького. Мы только протестуем, что задача литературы — фотографировать быт; мы не согласны, что искусство

выражает классовые противоречия; цифры статистики и специальные трактаты красноречивее говорят нам о социальной несправедливости, и «Истории германской социал-демократии» Меринга верим мы более, чем стихотворению Минского «Пролетарии всех стран, соединяйтесь». А сведение задач литературы к иллюстрации социологических трактатов наивно; для человека с живым общественным темпераментом цифры красноречивее всего. Сведение же литературы к цифре (сущность социологического метода) — «nonsens» искусства. И Гоголь, и Боборыкин одинаково тут подводимы к числу; тогда почему Гоголь — Гоголь, а Боборыкин — Боборыкин? И выводы социологической критики часто лишены смысла: когда мистицизм, пессимизм, символизм и импрессионизм выводят из современных условий труда и капитала, мы вовсе не понимаем, почему же встречаем мы мистиков, символистов и пессимистов в докапиталистической культуре. Социолог прав, подходя ко всему со своим методом, но прав и эстетик, подводящий метод социологии под критику теории знания в тот момент, когда социолог приводит эстетические ценности к цифре и облакает свои цифры в плащи, королевские мантии и сюртуки литературных героев. И потому-то указание на писателей «Знания», что они выражают определенную социальную тенденцию, не может быть принято как указание на их преимущество.

Нет, если что-либо объединяет писателей «Знания», так это догмат наивного реализма (в духе Малешота, а вовсе не в духе Авенариуса); согласно этому догмату, действительность есть действительность видимых предметов опыта. Но тогда куда же мы денем действительность опыта переживаемого? Сводить переживаемый опыт к физике и механике теперь, когда вся современная психология и философия, наоборот, склонны группы внешнего опыта рассматривать как части опыта внутреннего, невозможно; не видеть субъективных границ внешнего мира невыносимо: вспомним лишь опыты со спектром, с сиреной и т. д. А если границы объективно данной видимости неустойчивы, то мы обречены на субъективизм; тогда где границы субъективности в таланте? Так исчезает определенность наивного реализма; так переходит реализм в импрессионизм; так Андреев из реалиста превращается все в более и более откровенного импрессиониста; некоторые страницы «Исповеди» Горького насквозь импрессионистичны. Следовательно, оставаться реалистом в искусстве нельзя; все в искусстве — более или менее реально; на более или менее не выстроишь принципов школы; более или менее — не эстетика вовсе. Реализм есть только вид импрессионизма.

А импрессионизм, т. е. взгляд на жизнь сквозь призму переживания, есть уже творческий взгляд на жизнь: переживание мое преобразует мир; углубляясь в переживания, я углубляюсь в творчество; творчество есть одновременно и творчество переживаний, и творчество образов. Законы творчества — вот единственная эстетика импрессионизма. Но это и есть эстетика символизма. Импрессионизм — поверхностный символизм; теория импрессионизма нуждалась бы в предпосылках, заимствованных у теории символизма.

Теоретики реализма должны бы понимать свою задачу как частную задачу; общей задачей для них и для нас — является построение символической теории; пока они не сознают всей неизбежности такой задачи, мы называем их узкими догматиками, старающимися втиснуть искусство в рамки. Крупный художник, слепо подчиняющийся догматам школы, напоминал бы нам великана в костюме лилипута; иногда Горький является в таком наряде. К счастью, порой разрывается на нем узкий наряд наивного реализма и перед нами — художник в действительном, а не в догматическом смысле.

Вот каковы художественные заветы догматиков реализма и импрессионизма.

Полуимпрессионизм, полуреализм, полу эстетство, полутенденциозность характеризуют правый фланг писателей, сгруппированных вокруг «Шиповника». Самым левым этого крыла, конечно, является Л. Андреев. Левый фланг образуют откровенные и часто талантливые писатели, даже типичные символисты. Все же идейным «credo» этой левой группы является мистический анархизм.

Что такое мистический анархизм?

И вот перед нами два теоретика: Г. Чулков и В. Иванов. Мне неудобно высказываться о теоретических взглядах Г. Чулкова по существу; пришлось бы сказать много горького; замечу только, что существенный лозунг Чулкова «неприятие мира» неопределен: для понимания этого лозунга не хватает определения понятий «неприятие» и «мир». Что такое мир, в каком смысле высказывается Чулков — не знаю. Как понимать «неприятие» — не знаю; знаю только одно: если понимать оба понятия в самом широком смысле, то нет ни одной теории, которая бы целиком принимала мир. Все же дальнейшие выводы из «стоустых» заявлений Чулкова имеют или сто смыслов, или ни одного; что здесь встречаются нас обрывки, по крайней мере, ста мировоззрений, из которых каждое имеет крупного основателя, — не сомневаюсь; не сомневаюсь и в том, что Христос, Будда и далее: Гете, Данте, Шекспир, и далее: Ньютон, Коперник и т. д. для Чулкова мистические анархисты; что теперь причисляет он к своей именитой семье друзей и изгоняет из нее врагов, не сомневаюсь также. Больше я решительно ничего не могу сказать о теории Г. Чулкова.

Другой мистический анархист — Мейер, почти не высказывался; есть основания надеяться, что в переложении Мейера мы наконец оценим непонятные для нас философские опыты Чулкова.

Наиболее интересным и серьезным идеологом этого течения является В. Иванов. Если бы мистический анархизм не был скомпрометирован неудачными дифирамбами Чулкова, мы серьезней считались бы со словами В. Иванова; но скрытые несовершенства во взглядах Иванова обнаружил Г. Чулков.

И Чулков, и Иванов отправляются от лозунга свободы творчества; оба понимают и ценят технику письма; оба заявляют, что пережили индивидуализм; оба весьма ценят Ницше; следовательно: в отправных пунктах своего развития оба черпают идейный багаж у символистов. В. Иванов вносит, по его мнению, существенную поправку к задачам, намеченным старшими символистами.

Какова же эта поправка?

В. Иванов ищет тот фокус в искусстве, в котором, так сказать, перекрещиваются лучи художественного творчества; этот фокус находит он в драме; в драме заключено начало бесконечного расширения искусства до области, где художественное творчество становится творчеством жизни. Такая роль за искусством признавалась Уайльдом; только форма исповедания Уайльда иная; творчество жизни называл он ложью; недаром характеризуют его как певца лжи; но если бы сам Уайльд поверил, что создание образа вовсе не вымысел, что ряд образов, связанных единством, предопределен каким-то внутренним законом творчества, он признал бы религиозную сущность искусства; В. Иванов совершенно прав, когда утверждает за искусством религиозный смысл; но, приурочивая момент перехода искусства в религию с моментом реформы театра и преобразования драмы, он впадает в ошибку. Художественные видения для Иванова внутренне реальны; связь этих видений образует миф; миф вырастает из символа. Драма по преимуществу имеет дело с мифом; следовательно, в ней сосредоточены начала, преобразующие формы искусства. Он обращается к классификации форм искусства: заставляет их следовать друг за другом в направлении все большего охвата жизни. Между тем формы искусства в условиях современности ~ параллельны; параллельно углубляются они; в каждой заложена своя черта, религиозно углубляющая данную форму; театр — просто одна из форм искусства, а вовсе не основная.

Современный символизм, по В. Иванову, недостаточно видит религиозную сущность искусства; поэтому неспособен он воодушевить народные массы; символизм будущего сольется с религиозной стихией народа.

Итак: 1) утверждается за мифом религиозная сущность искусства; 2) утверждается происхождение мифа из символа; 3) прогревается в современной драме заря нового мифотворчества; 4) утверждается новый символический реализм; 5) утверждается новое народничество.

Но ведь всякое углубление и преобразование переживаний, составляющее истинную сущность эстетического отбора их, предполагает основу этого отбора, т. е. норму творчества; пусть эту норму не осознает художник: она осуществляется в условиях непрерывно углубляемого потока творчества; и художник, переживая свободу (будучи, так сказать, вне критериев добра и зла), только глубже подчиняется высшему велению того же долга. Задача теории символизма и заключается в установлении некоторых норм; другое дело, как относиться к нормам; как теоретик, я могу лишь констатировать нормы; как практик, я осознаю эти нормы как эстетические или религиозные реальности; в первом случае от меня скрыто имя Бога; во втором случае я называю это имя. Теоретики символизма в искусстве могут изучать процессы религиозного творчества как одну из форм творчества эстетического, если они желают остаться в области науки об изящном; при этом, как практики, они могут переживать устанавливаемую норму то как живую, сверхиндивидуальную связь (Бога), то как расширенный художественный символ. Теория художественного символизма не отвергает, не устанавливает религию; она ее изучает. Это — условие серьезности движения, а не недостаток его. И потому-то нападки Иванова на теорию символизма были бы, с его точки зрения, справедливы, если бы он обрушивался на эстетов как откровенный проповедник определенной религии. Он должен был бы признать, что искусство безбожно, а свобода изучения процессов творчества требует ограничения, сужения определенными религиозными требованиями. Но он не покидает почву искусства, не выявляется перед нами как определенно религиозный проповедник, не отказывается от теории искусства; и для нас его призыв к религиозному реализму остается мертвым, как проповедь, и догматичным, как теория. Теоретически требовать религиозной практики и практически только теоретизировать — невозможно; это — не откровенно, не безупречно честно. Религиозный реализм В. Иванова является для нас, символистов, попыткой повергнуть область теоретических исследований в область грез или, что еще хуже, из грезы создать новую догматику искусства, еще более узкую, нежели догматики реализма и марксизма. Поверив, что мистический анархизм — религия, мы обманемся, не найдя в ней Бога; поверив, что мистический анархизм — теория, мы впадем в догматическое сектанство.

Что касается до происхождения мифа из символа, то кто же из нас отрицает это или оставляет право переживать мифическое творчество религиозно? Мы считаем только, что утверждать это теперь на основании теории символизма преждевременно, пока теория символизма вся еще в будущем. Нельзя увенчивать фундамент храма прямо куполом: куда же денутся стены храма?

В современной драме есть движение в сторону мистерии; но строить мистерию на неопределенной художественной мистике нельзя: мистерия — богослужение; какому же богу будут служить в театре: Аполлону, Дионису? Помилуй Бог, какие шутки! Аполлон, Дионис — художественные символы и только: а если это символы религиозные, дайте нам открытое имя символизирующего Бога. Кто «Дионис»? — Христос, Магомет, Будда? Или сам Сатана? Соединять людей, у которых с дионисическим переживанием связаны разные божества, — значит устраивать паноптикум из богов или... (что еще хуже) — устраивать из религии спиритический сеанс. «Пикантно, интересно», — скажут модники и модницы всех фасонов и примут без оговорок мистический анархизм.

Но можем ли мы, символисты, для которых способ решения вопроса в ту или иную сторону есть вопрос жизни, мы — среди которых есть люди, тайно исповедующие имя одного Бога, а не всех богов вместе, — можем ли мы относиться к теории, бросающей нас в объятия неожиданностей, без чувства крайнего раздражения и боли? Тут упрекают нас в полемике, в страстности: но, прояви мы улыбающуюся легкость во всех поднятых вопросах, мы были бы



«гробы повапленные», без Бога, без долга.

В. Иванов утверждает новый символический реализм, забывая, что тот художник, для которого художественный образ внутренне не реален, — не художник; иллюзионистами в буквальном смысле того слова могут назвать себя только шарлатаны; для иллюзионистов типа Эдгара По иллюзионизм уже форма исповедания. Символический реализм есть возведение в квадрат единицы; если Иванов способен делить истинных художников на реалистов и иллюзионистов, то он занимается пустым — делом: единица и в квадрате равна единице. Тщетное занятие!

Мы знаем, что тут и там с лозунгом народничества связана определенная общественная программа; символизм провел резкую грань между политическим убеждением художника и его творчеством, для того чтобы искусство не туманило нам область экономической борьбы, а эта последняя не убивала бы в художнике художника. Когда дразнят нас многосмысленным лозунгом соединения с народом в художественном творчестве, нам все кажется, что одинаково хотят нас сделать утопистами и в области политики, и в области эстетической теории.

Утопизм и тут и там — опасен.

Символисты по опыту знают весь вред как догматизма, так и беспочвенного утопизма в сфере теории искусств. Они хотят трезвой теории; они знают, что только упорный ряд исследований подведет под эстетику, прочный фундамент. И если ставят они вопрос над теориями разнообразных художественных школ только потому, что теории эти предопределены методом, не лежащим в существе эстетики, то, конечно, не задумаются они вырвать плевелы смутных гаданий об искусстве, всходящие в их среде. Вот основание их непримиримости к теориям мистического анархизма; все положительное в этих теориях заключено в символизме; все специфическое — плевелы, которые они должны вырвать.

Откровенное требование о подчинении теории символизма религиозной догматике они будут оспаривать, но способны они уважать лишь тех, кто предъявляет такое требование от имени определенной религии; там, где исповедание религиозных убеждений не направлено против искусства, мы то отъединяемся, то соединяемся с этим исповеданием а зависимости от того, религиозны мы или нет, в зависимости от того, какую религию исповедуем. «Исповедание» — наше «Privat-Sache», пока мы теоретики искусства. Из этих слов ясно, какое положение занимаем мы относительно религиозного движения, проявившегося в русской литературе, начиная с Соловьева и кончая Мережковским. Я лично во многом отпавляюсь от В. Соловьева, во многом присоединяюсь к Мережковскому; иные из соратников моих по искусству — нет; это расхождение за пределами той области, где отстаиваем мы символизм.

## НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Одни говорят, что русская литература должна отражать жизнь; другие же говорят: «нет, не должна»; одни говорят: «литература призывает нас к созиданию жизни»; другие же отвечают: «нет, вовсе не призывает». — «Литература — форма проповеди», — утверждают одни; «литература — не литература только», — оспаривают другие. «Нет, — только литература». — «Литература — форма поэтическая». — «Нет, литература — музыка стиля». — «Ни то, ни другое: она — форма популяризации знания».

Так многоголосый хор литераторов и критиков откликнется на вопрос, что есть литература...

Последние цели познания не коренятся в самом познании; они коренятся в действии;

последние цели творчества не коренятся в творческих формах искусства; они коренятся в жизни. И потому-то последние цели литературы коренятся не в литературе вовсе. С этой точки зрения литература должна стать чем-то действенным и живым, литература — не только форма искусства, но и еще нечто. Так цель продиктует мне идейное отношение в литературе.

Если же я определяю литературу ее происхождением, я приду к другим выводам.

Трагедия развилась из лирики; роман, повесть, новелла — из народного эпоса; литература — сложная форма поэзии, т. е. только форма искусства. Итак: в одном отношении — литература не только форма искусства, но и еще нечто; в другом — она форма искусства.

Только или не только?

Прошлое литературы — песня; будущее — религия жизни. В настоящем дробится будущее и прошлое литературы, смешивается; и нам говорят: в литературе прежде всего напевность, стиль, музыка формы; и нам говорят: в литературе прежде всего смысл, цель, идея.

Но стиль, музыка, напевность — главный нерв ритма жизни. Из жизненного ритма выросло сложное древо религий; и потому-то прошлое литературы — произвольно религиозно: в основе здесь — религиозное, но бесформенное переживание.

Смысль, цель, идея — понимается различно; смысл мирового прогресса религиозен, потому что последняя цель развития не формальна, но реальна, и в то же время реальность цели не коренится в условиях нам данной действительности; и потому-то идея разума всегда предопределена живым образом будущего, а это будущее — опять-таки не коренится в условиях данного.

Итак, прошлое литературы — религия без цели, без смысла, но в образе; будущее в литературе — это формы религиозных целей, но без живых образов. И потому-то формы религиозных целей отрицают религию жизненного ритма, т. е. религию без ясно определенной цели; и потому-то жизненный ритм отрицает религию в телеологических построениях разума, науки и общественности. Религиозное прошлое литературы (литература как поэтический миф) борется с религиозным будущим литературы (литература как средство пересоздать жизнь). Литература как средство в этой борьбе вырождается в голую тенденцию; литература как самоцель вырождается в стилистику и академизм. Живой религиозный смысл литературы затемняется здесь и там; литература разлагается, с одной стороны, в пустое слово; с другой стороны, она разлагается в пустую мораль.

И вот два практических лозунга; в обоих лозунгах скрыт религиозный смысл: «Ты царь — живи один», — говорит Пушкин художнику, т. е. самому себе. Здесь творческое сознание утверждает себя как абсолют, и религиозное утверждение здесь в утверждении себя.

«От ликующих, праздно болтающих, обагряющих руки в крови уведи меня в стан погибающих за великое дело любви». Здесь — творческое утверждение себя в других.

В первом случае имени Бога живого не произносит художник: оно в нем; оно — не в слове его, а в эманации слов, в ритме, в стиле, в музыке. Таковы художники-индивидуалисты. Их бог не требует символа веры.

Во втором случае связь между художником и окружающими в чем-то, что ни художник, ни окружающее, — в слове, в символе, в идейном завете. Таковы художники, призывающие к соборности. Идея, тенденция, лозунг является для них присягой чему-то третьему, соединяющему, вне их лежащему.

Если литература — орудие индивидуалиста, он превратит литературу в изящную

словесность. Становясь орудием универсалиста, литература — идейная проповедь. Иногда стилистика покрывает идейную проповедь; иногда наоборот: сама проповедь превращается в стилистическую форму. Все же в корне своем обе формы литературного культа не уживаются в современности. Стилист отрицает проповедника, проповедник — стилиста.

Литература в развитии своем опирается на все завоеванное прошлое. Реальность литературных завоеваний — только в форме. Никогда идеи в литературе не опережали религию, философию и науку. Литература, только отражая идеи общества, самостоятельно ковала форму: и потому-то законы литературной техники перевесили на Западе смысл литературных произведений. Стилист победил проповедника. Но победа стиля отдала литератора во власть ремесла: стиль как отображение музыкального ритма души сменился стилем как имитацией чужих ритмов. Голос ритма превратился в литературный граммофон; образ ритма — в кинематограф марионеток.

На Западе еще в другом направлении стилист победил проповедника: религия жизни разложилась в условиях современности. Человек, чувствующий, мыслящий и волящий, разложился: 1) на чувствительного и безвольного дурака, 2) на неумного бесчувственного практика, 3) на холодного и безвольного резонера. Первый подменил религию мистикой своих не в меру тонких чувств; второй подменил религию — религией прогресса с ее утилитарной моралью; третий подменил религию — религией разума. Мистик, философ и моралист без остатка убили здорового человека. И литература покрывалась беспочвенным, нарочитым мистицизмом, ненужным утилитаризмом и холодным резонерством. В том, другом и третьем случае религиозная по существу идея проповеди подменилась тенденцией. Далее: моралисты стали бороться друг с другом, с мистиками и резонерами. Литература из средства возрождения жизни превратилась в средство партийной борьбы: она стала средством оспаривать чужие средства — и выродилась в публицистику. И невольно возник вопрос: для чего же существует литература? Тогда бросили литературное сегодня и вернулись к прошлому: определяли литературу в свете ее происхождения. По-новому открылся Западу религиозный смысл литературного индивидуализма.

Тогда поняли, что образы литературы всегда глубоко символичны, т. е. они — соединение формы, приема с поющим переживанием души, соединение образа с невообразимым, соединение слова с плотью. Впоследствии, с разложением религии на мистику, механику и мораль, — живой смысл литературной проповеди подменяется фиктивными смыслами. Ценное, но дальнее любой проповеди подменили бесценным и близким. Стремление к дальнему выродилось в стремление к бесконечному, т. е. невоплотимому, недостижимому, пустому: ценность стала комфортом, только комфортом. С мыслями о журавле устремились к синицам. Остались без журавля и без синиц, но с пустым устремлением: жить для себя — это эгоизм, для ближних — это сентиментальность, обратная форма эгоизма.

Надо жить не иначе как для человечества, для прогресса, но прогресс, человечество — не синица и не журавль, — а голая пустота. Переживание не соединимо с прогрессом. Жизнь во имя абстракции — не живая жизнь. Переживание не соединилось со словом жизни. Слово — стало пустым словом. Переживание не нашло формы выражения. Будучи религиозно по существу, оно приняло и религиозные эстетические формы. Литература стала изящной словесностью. Слово стало орудием музыки. Литература превратилась в один из инструментов музыкальной симфонии. Спасая переживание от пустых слов, литература на Западе подчинила слово мелодии; стилисту-академику протянул руку индивидуалист. Техника извне и музыка изнутри подточили на Западе литературную проповедь. Музыка превратилась в технику у Ницше, и техника превратилась в музыку у Стефана Георге.

Соединение литературной техники с музыкой души произвело взрыв истории новейшей литературы Запады: этот взрыв отобразился в индивидуалистическом символизме. Против религии, разложенной в мистику, мораль и философию, восстала религия без имени Бога, без определенного жизненного пути. Цельная религия разложилась на Западе на этику и

эстетику; этика и эстетика — две половины одного лика, две стихии одной цельности. Этика оказывается мертвой догмой, называя дальнейшее или близкими именами, или недостижимым (а потому и ненужным) именем бесконечности. И личность спасается в безымянное. И безымянно, отдаленно, безответственно запел западноевропейский символизм.

Религия отвечает на вопрос: для чего? Мистика, догматика и мораль подменяют по-разному подлинную цель целью фиктивной. Цельность жизни подменяется цельностью одной эмоции, одной воли, одного рассудка.

Цельность эмоции в мистике. Цель мистики — самодовлеющий покой сердца. Цельность разума в догматике; цель догматики — самодовлеющий покой ума. Цельность воли — в морали. Цель морали — усыпление личной воли.

Искусство, углубляя творческое начало личности, просачивается за пределы выветренных религиозных форм; оттого кажется оно безрелигиозным, богоборческим в холодном свете познавательности форм. Но оно творит иную, живую, еще не найденную форму.

Так возникает лозунг: «искусство для искусства» — лозунг нелепый в литературе. Практически этот лозунг целесообразен, отрицая слишком близкие, не ценные цели литературы. Цель творчества убегает тут за горизонт любой идеологии, любой морали, любой мистической схемы. И оттого-то кажется, что искусство — только ряд средств (т. е. технических приемов), где цель — отсутствует; и Кант попался на удочку этого обмана, определяя искусство «целесообразностью без цели». Все же он оказал искусству большую услугу, устраивая демонстрацию наивным утилитаристам.

В свете современного западного индивидуализма литература есть только особая форма искусства; но смысл литературы, будучи извне формален, религиозен изнутри. Далее: форма неотделима от содержания. И западноевропейский символизм скрытую потенцию творчества разлагает на форму. Религия — углубленный культ формы.

Задача современной русской литературы — принять положение западноевропейской эстетики: форма неотделима от содержания. Но с выводом из этого положения русская литература не согласится никогда. Форма есть только продукт религиозного творчества. И литературный прием есть внешнее выражение живого исповедания.

Религиозное содержание искусства неразложимо в форме; наоборот, та или иная деталь формы должна получить внутреннее освещение. От литературы к религии восходит западноевропейский символизм; и наоборот от проповеди религии жизни к освящению и осознанию этой проповеди в литературе, в приемах, в форме восходит к символизму новейшая русская литература.

Запад по-новому сталкивается в ней с Востоком.

На Западе приняли мы литературное крещение. Первые русские литераторы принадлежали к верхам аристократического общества. Это умственное пристрастие к Западу ничего не имело общего со стихией души народной. Русский народ доньше не пережил еще эпоху разложения религии в то время, когда на Западе открылся уже индивидуалистический возврат к религии, возврат по-иному: от внешних форм общественной кристаллизации индивидуалисты Запада обратились к религиозным глубинам личности в то время, когда русский народ от религиозно переживаемой идеи соборности — в верхнем слое своем (в интеллигенции) обратился к безрелигиозному индивидуализму и гуманизму. Произошла странная путаница, какая-то кадрили с *changez vos dames*. Индивидуалистический символизм Запада, проникнув в Россию, соприкоснулся с религиозной символистикой: демократические тенденции Запада индивидуально преломились в массе нашей интеллигенции. Первые русские ницшеанцы с Мережковским во главе пошли навстречу религиозному брожению народа; западноевропейская социал-демократия разложилась в России на тысячи индивидуальных

нюансов. Русская молодежь обратилась к изучению символистов Запада — Ницше, Ибсена, Метерлинка и прочих. А ученики Ницше и Ибсена, русские символисты, обратились к Гоголю, Некрасову и даже к Глебу Успенскому. Русская молодежь все более и более мирится с лозунгом «искусство для искусства», а старшие русские символисты по-новому осветили тенденциозную литературу. В свете индивидуалистического символизма открылся религиозный смысл русской литературы. Теперь стало нам ясно, что любая тенденция русской литературы вытекала из глубоко иррациональных корней народного творчества; и догматы этой литературы оказались эмблемами религиозных символов. Близкие цели, народ, борьба за его независимость, оставаясь реальными целями, явились нам еще и прообразами ценностей дальних. Русская литература в близком видела дальше, в страдании народа какими-то вторыми очами она видела страдание Божества, в борьбе с темными силами увидела апокалиптическую борьбу с драконом времени. Теперь, когда критический адогматизм разрушил недавние утопии всеобщего счастья, ниспроверг моральные ценности прошлого, религию разума и прогресса, — прежние пути теперь обрываются перед нами: линия пути круто поднимается вверх. Наш путь — в соединении земли с небом, жизни с религией, долга с творчеством; в свете этого нового соединения по-новому личность подходит к обществу, интеллигенция — к народу. И что же: разве разбиты перед нами литературные кумиры прошлого? разве погибли для нас образы тенденциозной литературы? Нет: в них оказался иной, живой, более глубокий смысл: тенденция оказалась бессознательным призывом к новому творчеству, догмат — символическим образом ценности; там, где приводили мы литературу к схеме и в схеме видели живой смысл, — там схема оказалась вовсе не схемой: в ней просияла улыбка живого божества.

Теперь за догматический горизонт для нас убегают последние цели тенденции, и обратно: вовсе не нужен нам лозунг «искусство для искусства» — теперь, после многих томов Бальмонта. Мы узнаем в этом лозунге лишь одну из тенденций — не Бог весть какую широкую тенденцию. Там, где казался нам ряд убегающих целей, мы наткнулись на холодное, холодное зеркало; дальняя цель оказалась лишь отражением нашего вымысла. И наоборот: обрывавшая наше стремление к дальнему тенденциозная стена разлетелась туманом; оттуда брызнул свет золотого земного, в земном небесного пути.

Русская литература в лице Пушкина и Лермонтова отразила в себе индивидуалистические стремления Запада с его лозунгом «искусство для искусства» и с культом формы. Но русская литература в лице Пушкина и Лермонтова дала толчок к развитию ее в совершенно ином, народном направлении. Пушкин и Лермонтов гармонически сочетали Запад с Востоком. Но идеи западной литературы не получили в них ницшеанской и гетеанской остроты: Пушкин и Лермонтов увлекались Байроном; но Байрон — лишь уступ к гетевскому олимпийству. Байрон, Гете, Ницше — вот три стадии западноевропейского индивидуализма: личность бунтует в Байроне и побеждает мир в лице Гете. Ницше срывает с Гете олимпийскую тогу, олимпийскую маску; за этой маской открывается либо провал, либо религиозный полет. Ницше видит новое небо и землю, но бросается в пропасть. Музыка его Заратустры переходит в тревожный молитвенный крик, обрываемый кощунством. Пушкин и Лермонтов, в тайне своей сопричастные стихии народной, всем дневным светом своего сознания влеклись к Западу: но оба не претворили свой индивидуализм в олимпийство: в тайном молились, в явном проклинали. Литературные произведения обоих — не крик, но изящная словесность: у Пушкина — повести Белкина и «Капитанская дочка», у Лермонтова — «Герой нашего времени».

Тайная их молитва пролилась в стихию русской души. В Пушкине и в Лермонтове зарождался Некрасов; в Пушкине зародились Гоголь и Толстой, в Гоголе возник Достоевский.

Народная стихия литературы победила Запад в русском писателе. С новейшим символизмом по-новому Запад вошел в нашу литературу: не Парни и не Байрон, а Ибсен и Ницше глубоко заделали современную русскую литературу. От Пушкина, Лермонтова до Брюсова, Мережковского русская литература была глубоко народна. Она развивалась в иных условиях,

нежели литература Запада. Она являлась носительницей религиозных исканий интеллигенции и народа. Более чем всякая иная литература касалась она смысла жизни. Независимо от направлений и школ в ней прозвучала проповедь. Русская литература XIX столетия — сплошной призыв к преображению жизни. Гоголь, Толстой, Достоевский. Некрасов — музыканты слова; но безмерно более они — проповедники; и музыка их слов — лишь средство воздействия.

Есть прообраз русской литературы в русской литературе; его отделяет от нас почти тысячелетие. Я говорю о «Слове о полку Игореве». В этом воистину пророческом «Слове» — альфа и омега литературы русской. «Слово» — апокалипсис русского народа. Как оно близко от нас! Читаешь, и кажется, будто написано оно не тогда, а теперь...

Религиозная жажда освобождения глубоко иррациональна в литературе русской. Пусть Гоголь и Достоевский осознают эту борьбу как борьбу с чертом, а Некрасов и Глеб Успенский здесь видят иное: образы Гоголя, как и Некрасова, — живые символы современности: это — маяки, освещающие нам путь к будущему. Гоголь, Некрасов — оба одинаково иррациональны; в том и другом — тенденция лишь средство сказать несказанное, выразить невыразимое.

У Пушкина, как у Толстого, у Достоевского, как у Гоголя, у Гоголя, как у Некрасова, сходственно отображается невыразимая тягость ночи, нависающая над низменностью российской. Барина у Толстого замечает снегом метель: русский народ еще доселе в пространствах умеет видеть нечистую силу: разные бесы бродят в холодных, голодных, в бесплодных наших степях. И степи наши — чужие нам степи, половецкие. Мы, как древние витязи, боремся в этих степях с силой невидимой, где зори будто чарленные половецкие щиты. Хочется крикнуть в степях пророческим возгласом «Слова»: «О русская земля, за шеломенем еси».

Символический «шеломень» современности — перевал к неизвестному; и лучшие образы литературы русской, именно образы литературного прошлого, ближе нам хулиганских выкриков современности: там, а не здесь встречает нас наша забота о будущем. Мы, только сейчас, быть может, впервые доросли до понимания отечественной литературы. Пусть русская критика втиснула образы нашей литературы в узкие рамки преходящей догматики: мы не верим, не можем верить догматической указке прошлого. Сколько лет учили нас любить Некрасова и обходить Достоевского; потом нас учили обратному. А вот любим мы — и того, и другого. Теперь общественные стремления кристаллизовались в определенных платформах; мы критически разбираем платформы; мы понимаем теперь — не политика вовсе влечет нас к Некрасову, и вовсе не она отталкивает нас от Достоевского.

Более чем рискованно теперь выводить литературу из общественных догматов, где нет у нас ни одного незыблемого догмата, позволяющего властно накладывать руку на литературу. Критика догматов — задача теории знания; а где у нас основательное знакомство с этой дисциплиной? Догматизм наш — некритический догматизм. Он — только форма наших стремлений, иррациональных по существу. И потому-то — сомнительна догматическая указка в русской литературе. И потому-то не в ней дело.

Догматизм для нас — средство выразить наше стремление; а догмат — символ некоего, нас воедино связующего, пути, где форма связи — религиозна. Наш догматизм — это детский лепет ребенка, и первое слово этого лепета будет — «религия».

И потому-то активность наша иррациональна, как иррациональна борьба за свободу и ценность жизни. И потому-то соприкоснутся стремления наши с народным стремлением в нашем религиозном будущем, если воистину хотим мы иного, живого слова, иного, живого будущего.

А пока:

Настоящее наше темно, как и прошлое наше темно — искони, искони. Тьма сливается с тьмой, в единую ночь над единой равниной, сплошной, ледяной, гробовой — равниной русской. Здесь еще беспредметно томился Пушкин, когда под луной он увидел, что летят над ним «бесы разны», рассыпаются снегом, осаждаются ледяной коростой на русской действительности.

Эти пустыри, эти ползущие овраги, голодные деревеньки, полосатые версты, непременный бурьян глядят на нас со всего пространства «Мертвых душ». Здесь мертвые люди покупают мертвые души, мертвецы воскрешают мертвецов: люди эго или «бесы разны» — может быть, бесы, которых увидел Пушкин в Великороссии, как увидел их Гоголь в Малороссии: один из этих бесов у него украл луну («Ночь под Рождество»). В наружности этого беса не было ничего ужасного: спереди напоминал он свинью, а сзади кого-то знакомого... в вицмундире. Потом этот бес окончательно облекся в вицмундир, и мы увидели его на Невском у того же Гоголя. Тут из Гоголя критика постаралась вывести тенденцию; но истинную тенденцию Гоголя просмотрела; Гоголь хотел подчеркнуть, что вицмундир — действительный, не аллегорический черт; и каким химерическим бредом окрасилась обыденность, особенно когда экс-чиновник Чичиков обнаружил свою подлинную природу, пытаясь украсть мертвую нашу душу, как некогда воровал и луну, и много, много, много звезд. Гоголь углубляет видение Пушкина; он вскрывает проделки бесов разных; но бес останавливает его обличения, выпуская на Гоголя отца Матвея.

Верю, что в редакции «Современника» Некрасов не помышлял о символическом смысле своих деревенок, — но там в полях... — что он думал, что видел он? Не знаю. Только вот какая сила гонит его мужиков из места в место, от пустыря к пустырю — не горе ли гореваньице, вылезавшее из оврага:

Холодно, странничек, холодно,

Голодно, родименький, голодно.

Во всяком случае странники Некрасова уже на шелоmeni, а один из странников, Влас, — тот прямо перешел за черту положенного, и далеко протянулся его путь: он протянулся за горизонт наших догматов к «светлому граду жизни». Как странно: туда же протянулся путь русского интеллигента, начитавшегося западных символистов, — путь Александра Добролюбова: уже девять лет вместе с Власом идет он к «светлому граду новой жизни». Этот одинокий образ русского символиста, поборовшего нашу трагедию, не может не волновать нас: мы тоже пойдем, мы не можем топтаться на месте: но... — куда пойдем мы, куда?

Как символично признание Льва Толстого, не интеллигента вовсе, и не декадента, конечно: Лев Толстой признается, что у него нет добролюбовской силы; оттого-то не разрывает с прошлым Лев Толстой; оттого-то религиозные искания Толстого не разрешаются в религиозном действии, а только в моральной проповеди, только в глухой забастовке.

Как не похож он на Достоевского, который хотел дела, и не далось ему дело: он был ослеплен видением религиозного будущего и устами Зосимы ответил на будущее это: «Буди, буди». А когда повернулся к действительности, в глазах у него пошли темные круги: эти круги перенес он на лица русских интеллигентов, еще не имеющих подлинной религиозной реальности, но уже пролагающих к ней пути: этих интеллигентов назвал он «бесами». И они ответили ему: «жестокий талант». Интеллигенция долго не хотела принять Достоевского. Достоевского с ней черт попутал: интеллигенция видела Достоевского в черном свете, а он —

ее. Черное оказалось между ними.

Но невероятный, не объяснимый никакою платформой и ныне уже совершившийся факт, а именно признание Достоевского — не показывает ли это признание, что мы и он — одно: мы называем стремления наши именем догмата, он — именем Бога: но мы с ним, он среди нас, и что-то третье, живое между нами. Значит, и мы — народны: так же глубоко мы народны, как глубоко народен Достоевский. Признанием Достоевского русская интеллигенция признала свою религиозную связь с народом.

Это признание отразилось на судьбах современной русской литературы.

Слишком много увидел в будущем Достоевский. Но в окружающей действительности ничего не увидел, все перепугал. Достоевский — горожанин: голодные деревеньки, полынь и овраги русской действительности (много оврагов) не волновали его: благоговейно склоняемся мы перед исповедью Некрасова: «Мать-отчизна! Дойду до могилы, не дождавшись свободы твоей... Но желал бы... чтобы ветер родного селенья звук единый до слуха донес, под которым не слышно кипенья человеческой крови и слез». И наша молодежь десятилетия внимала этим словам: молодежь осмеял Достоевский в безобразной пародии на то, как русский народ «от Тамбова до Ташкента с нетерпением ждал студента». Повторяю: Достоевский был слеп тут: его ослепило будущее: и все-таки молодежь приняла Достоевского.

Если приняла его, то примет и то, о чем кричал Достоевский (ведь он — «не во имя свое»), пойдет гуда, куда призывал Достоевский: к религиозному будущему нашей страны.

Русская интеллигенция не видела того, что открылось Достоевскому в будущем; но русская интеллигенция видела и слышала то, чего не видел и не слышал Достоевский в настоящем: видела овраги российской низменности и странника, слышала его голос в полях:

Холодно, странничек, холодно,

Голодно, родименький, голодно.

Достоевский сумел религиозно осветить будущее народа. Но связи будущего с настоящим не нашел: остался без почвы. Русская интеллигенция сумела в настоящее внести религиозное отношение: заботы о хлебе народном разожгла она в жертвенный огонь; вся она — борьбы роковой жертва: жертвовать можно только не во имя свое: и хлеб земной русская интеллигенция произвольно превратила в символ. Достоевский имел символическое видение: «град новый». Вот почему приблизил он к нам образы Апокалипсиса. Но может ли спуститься на землю видение «града»; может ли облачное видение стать хлебом насущным? Символы русской интеллигенции имели другую форму, нежели символы Достоевского. Была ли за теми и другими соединяющая их реальность? Да, была, потому что Достоевский и русская интеллигенция встретились теперь — независимо от формы культов. Культ русской интеллигенции оформился ныне в молитвах о хлебе насущном для народа, форма этого культа претила Достоевскому; он называл этот культ «беснованием». Культ Достоевского оформился в проповеди православия: форму этого культа Русская интеллигенция определила как «мракобесие». Мракобесие столкнулось с беснованием — и неожиданно слилось, неожиданно встретилось в наших сердцах сокровенное, тайное этих форм: и тогда оказалось в глубине религиозного опыта, что мракобесие Достоевского — личина, что вовсе не православен он, что и он — о хлебе народном; беснование русской интеллигенции оказалось молитвой к дальнему.



Ныне не боимся мы беснования, как вовсе не устрашает нас уже сила мракобесия. Так изгоняем мы беса из сердца русской действительности на поверхность ее: отрицая догматы православия, принимаем религиозные символы; отрицая догматы марксизма, принимаем символы преображения земли.

Так сомкнулись две линии в одну: русская литература с русской жизнью, слово с плотью. Но тут же мы поняли, что пересечение обеих линий — впереди, в будущем: мы поняли только то, что пересечение возможно: продолжая общественность за горизонт догматизма, мы видим, что оправдание ее — в религии; продолжая историческую религию за горизонт прошлого, мы видим, что оправдание ее — не в истории вовсе. В свете искомого соединения религиозные догматы претворяются в символы жизненных ценностей, а догматы русской интеллигенции претворяются в живые символы религии.

Русской литературе открывается новая жизнь; русской жизни дается новое слово, творческое, действующее слово. Старая жизнь перестает быть жизнью; русская литература — не вовсе литература. К этому мы пришли только теперь. Но не то было в недавнем прошлом. В недавнем прошлом, после Достоевского, литература иссякает — прежняя, тенденциозная, живая: кряж ее обрывается (Короленко, Горький): она обращается к перепеву; правда, она выдвигает новые общественные элементы, новые мотивы, но она не несет новой живой проповеди; и тенденция в русской литературе все более и более вырождается или иссякает вовсе; это потому, что самые важные, самые нужные слова о деле сказаны, а дела — нет.

И там, где иссякает тенденция, проповедь, — расцветает пышно стилистика, развивается форма: что заменяется как. «Как умело выражается Чехов, как говорят, двигаются его герои», — восхищаемся мы, но что ведет их, что несут они нам, мы не знаем: в слове выражается их как, в немоте их что и для чего: еще шаг: и слова потеряют смысл, еще шаг — и слова превратятся в музыку, а литература — в новый смычок в симфоническом оркестре.

Еще шаг — и соборность нашей литературы сменится крайним индивидуализмом. Так и случилось.

«De la musique avant toute chose», — раздается в России лозунг Верлена.

Никогда на Западе тенденциозная проповедь не была так иррациональна, как в России; литературный рационализм заел беллетристику Запада; и потому-то в западной литературе поднялся бунт против литературного рационализма. Литература Запада старше литературы русской; реальные заслуги ее — в ряде технических завоеваний; техника в ней реальнее проповеди. Проповедь засыпала личность на Западе мертвыми словами. И восстала личность на мертвое слово: личность тогда в слове увидела музыку, в бессловесном увидела она жизнь. Техника соединилась с музыкой; слова обернулись в символы: песни без слов. Литературная техника стала клавиатурой песни: индивидуализм подал руку академизму. в борьбе с холодной жизненностью, живое предстало в мертвом саване. И пока происходило на Западе такое оборотничество, мы не имели времени взглянуть в личину оборотня: в оборотней мы не верили; и мы не верили в жизненность символизма; да и, кроме того, слишком были мы заняты нашей родною болью, нашим огненным словом литературы: в преемниках Толстого, Достоевского и Некрасова чтити мы великих учителей, не замечая налета мертвенности в позднейшей литературной проповеди; в потухающих углях мы видели пламя, в теплой золе — летучий дым.

И только тогда мы очнулись, когда первая фаланга победоносного войска индивидуалистов предстала пред нами с лозунгами: «Ницше, Ибсен, Уайльд, Метерлинк, Гамсун». «Что это — войско призраков?» — воскликнули мы, но призраков и нет вовсе. А между тем символисты Запада скинули маску, превратились в проповедников, проповедников иного, им неведомого, совершенства: они несли культ личности в жизнь, культ музыки в поэзию, культ формы в литературу.

И первые перебежчики войска призраков, русские символисты, казались нам выходцами с того света, мертвецами, изменниками; в мелодии их слов мы слышали только безумие, в проповеди формы — холодное резонерство, в признании личности — эгоизм. «Это царское платье», — кричали мы; царское платье царским платьем не оказалось, — но платьем оказалось оно, и хорошим платьем. Казалось, над линией русской литературы обозначилась новая линия без связи с прежней. Тогда с большим воодушевлением присягнула русская интеллигенция полумертвой общественной тенденции в русской литературе, с негодованием прокляла она войско призраков символизма.

По граням соприкосновения двух литературных течений, призрачного и реального, закипела борьба. Она началась огульным хохотом по адресу призраков (или декадентов, как их тогда называли [Так называют символистов и поныне; это бессмысленное прозвище укоренилось теперь, когда обнаружилось, что декаденты — это те же романтики, классики, визионеры, равно как и академисты прежнего времени. ]); но призраки заявили о своем действительном существовании; ничтожная горсть декадентов на хохот ответила вызовом, на полемику — полемикой. Против знамени Некрасова, Горького, Чехова, Гл. Успенского выдвинули западноевропейские знамена и притом так, что скоро умолк хохот русской критики, сменяясь откровенной бранью и улюлюканьем; над призраками посмеялись, но они взяли да и воплотились. А русская интеллигенция, перед которой происходила борьба, обратилась к новым знаменам, отвертываясь от знаменосцев: приняла Ницше и Ибсена, не видя Брюсова, Мережковского и Бальмонта: получилось впечатление, будто знамена индивидуализма прискакали в Россию сами на своих древках, так что русская интеллигенция думала потом, что сама она внесла в Россию культ индивидуализма.

В эпоху этой борьбы вырос Л. Андреев, отразивший в себе обе тенденции русской литературы — социальную и декадентскую, реальную и призрачную; не слияние, а смешение, не единство, а параллель: эта параллель того, что есть, и того, что кажется несуществующим символически, отобразилась у него в рассказе «Призраки». Смешение двух мирозерцаний не изгладилось с ростом его таланта: вот почему идейный хаос нарисовал ему картину жизненного хаоса. Л. Андреев — талантливый выразитель неопределенности: как будто он одновременно рос в двух враждебных лагерях. В нем — перемирие двух мирозерцаний, не соединение вовсе.

Русские декаденты остались чуждыми русскому обществу, но слова их о новом Западе вошли в плоть и кровь современной молодежи. С ними борются, но о западной литературе говорят их словами. «Мир Искусства» ругали, однако зачитывались Ницше. Декадентов ругают доныне, забывая, что с Гамсуном, Пшибышевским, Уайльдом, Метерлинком, Верхарном познакомили они; часто видишь теперь, как поклонники Ведекинда грудью стоят за этого писателя перед декадентами, забывая, что еще пять лет тому назад русские декаденты уже видели в нем серьезную величину. Можно сказать, что всю программу домашнего чтения русского интеллигента по Западу составили так часто ругаемые русские символисты; их ругают, но говорят их словами. Между тем в русском символизме произошла существенная перемена, обратная той, которая произошла в русской интеллигенции.

В то время, как русская интеллигенция увлекалась чтением Уайльда, Гамсуна, Ибсена, Метерлинка, русские символисты по-новому осветили русскую литературу от Пушкина до Достоевского. В литературных вкусах русской интеллигенции водворился интернациональный адогматизм и индивидуализм. В литературных вкусах русских символистов углубилась старая, тенденциозная, национальная литература.

Западноевропейский индивидуализм в Мережковском и Гиппиусе прикоснулся к Достоевскому, в Брюсове прикоснулся к Пушкину и Баратынскому, в Сологубе — к Гоголю, в Ремизове — к Достоевскому и Лескову. Ницше встретился с Достоевским, Бодлер и Верхарн с Пушкиным (в Блоке), Метерлинк — с Лермонтовым и Вл. Соловьевым, Пшибышевский — с Лесковым (в Ремизове). Беспочвенное декадентство пустило корни в литературную почву народного духа.

Оно перекинуло мост от Запада к Востоку. Не эпигоны оказались преемниками заветов лучшего прошлого. Пришли чужие и добровольно взвалили на плечи драгоценное наследство прошлого. Что же делали в это время эпигоны тенденциозности? Продолжали отказываться от литературной «нечести» Запада, все время заимствуя у этой «нечести» литературные краски. Я не стану здесь называть имена тех, кто, экспроприируя форму, и донине отрещивается от экспроприируемых; одной рукой вырывает сорные плевелы в храме литературы, другой рукой украшается этими плевелами: одна рука — не ведает, что творит другая. Индивидуализм на Западе вырос по мере того, как мертвые формы жизни закрепощали личность. Действие равно противодействию: жизнь связывала личность; личность расцветала вне жизни. Смысл слов превратили в ходячие монеты: и смысл слова перелился в музыку. И только на крайних вершинах индивидуализма Ницше понял, что смысл в музыке, в ритме жизни: так возникла религия личности; только эта форма религии на Западе оказалась живой формой.

В России не выпрямлялась личность, не отливалась в формы, но одна форма равно придавила всех: не многообразие форм — единообразие задавило нас. Нас задавила — одна ледяная равнина. У нас — один общий враг. И тайны многих — одно: одинаково в тайне перекликаемся мы друг с другом. Ледяная равнина — не жизнь — смерть; не бодрствование — кошмар. Искони нас замучил кошмар Черта: и в тайне своей народ — против одного — против Черта. Вот почему между нами, если мы — народ, одна связь, одна религия [Под народной тенденцией я разумею вовсе не «хождение в народ», а нравственную связь с родиной, обуславливающую индивидуализм народного творчества вообще (вовсе не надо писать о мужике или о «Перуне», чтобы быть национальным писателем, как Пушкин). Я не понимаю всей пустой шумихи критики вокруг «декадентов-народников», оспаривающей не декадентов, но «Дедушку» Гердера. ]\*

На Западе каждый — против всех; у нас — все против одного; и потому-то индивидуализм в России всегда разлагает религию. Так крепла в нас, так отобразилась в литературе религия народа. Мы можем казаться себе не религиозными, но это только в сознании; в бессознательной, в жизненной стихии своей мы религиозны, если народны; и народны, если религиозны. Религия есть универсальная связь; она не в форме, но в духе.

Вот почему интеллигентский индивидуализм влекся к западному универсализму. Западниками у нас были искони индивидуалисты. Наоборот, искони индивидуалисты Запада преклонялись перед нашей литературой, глубоко народной; религия их звучала в глубине личности; религия наша — в общей связи, в общих лозунгах. Но общий лозунг и лозунг индивидуальный сочетается в религию, ибо религия — есть религия единого. Вот почему лозунги русской литературы, универсальные для нас, звучали индивидуально для Запада. Вот почему Ницше видел в Достоевском не выражение стремлений целого народа, а только индивидуальный призыв; Достоевский, этот универсалист, казался Ницше великим индивидуалистом, как великий индивидуалист Ницше для целой группы русских символистов явился в свое время переходом к христианству. Без Ницше не возникла бы у нас проповедь неохристианства. Индивидуальное Запада легче усваивается стихией нашего народа, потому что религия жизни — на Западе с индивидуалистами, как у нас она с народом. И наоборот: все универсальное Запада усваивается русскими индивидуалистами в большей мере, нежели индивидуальное.

Вот почему западноевропейский символизм, переброшенный в Россию, принял столь определенную, религиозно-мистическую окраску; а эта окраска неизменно приведет его к народу. И уже приводит: по-новому воскресает в нас народ; по-новому углубляем мы тенденциозность литературы русской. Пусть сознание интеллигента претит религии: это только пока отрывается он от первобытной стихии народа, становится индивидуалистом — более или менее; но подлинный индивидуализм — это опять религия, а всякая религия есть связь; с чем же связует себя индивидуалист? С самим собой. Но тогда в личности есть два «Я». И пусть другое «Я» называю я — «я», в то время как другие зовут это я — «Он»; Я и Он

сливаются воедино. Отказываясь от Него, я должен отказаться от себя, т. е. погибнуть. Индивидуализм ведет либо к смерти второй, либо к возрождению; во втором случае в глубине личного открывается сверхличное; сверхличное, поющее во мне, одухотворяет сверхличное, воспринятое как что-то, вне меня лежащее. Вознесенная личность должна возвратиться к религии; религия должна вознести личность.

Русские символисты прикоснулись к Ницше; если увидели они «Себя» в себе, то не могут они не увидеть, что «Он» народа открывается им как подлинное «Я».

Современная русская литература — символична по форме; форма этого символизма в русской литературе доселе была западноевропейской: она была изящной словесностью. В современной русской литературе встречаемся мы с такими стилистами, как Мережковский, Брюсов и Сологуб.

Но содержанием русской литературы не может не быть та или иная (явная или скрытая) проповедь. Эта проповедь звучит в символизме: раз эта проповедь существует — участь современной русской литературы — стать выразительницей живых иррациональных стремлений.

Неудивительно, что современные русские символисты уже прикоснулись к прошлому русской литературы; Брюсов оживил и приблизил нам Пушкина, Тютчева и Баратынского. По-новому показал нам Мережковский глубокий смысл религиозной проповеди Гоголя, Достоевского и Толстого. По-новому внимаем мы голосу Некрасова.

Глубоко народны Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Некрасов. Современная русская литература уже осветила по-новому религиозный смысл этих писателей; этим связала она себя с ними. А в них встретились уже с русским народом, с родиной. Русская литература прошлого от народа шла к личности, с востока — на запад. Современная русская литература идет от Ницше и Ибсена к Пушкину, Некрасову и Гоголю; с запада — на восток, от личности — к народу.

Между прошлым русской литературы и ее будущим — мертвые отбросы когда-то живой тенденции и мертвые отбросы живого индивидуализма. Два творческих потока — от будущего к прошлому и от прошлого к будущему — еще не встретились, не соединились. Мертвая тенденциозность и мертвый аллегоризм искажают стремление живой проповеди соединиться с живой музыкой личности. Живая личность кажется каменным истуканом обществу; живое в обществе прячется под маской безличия. Черт еще «путает» нас.

Но важно одно: современная русская литература говорит о будущем; но читаем это будущее в прообразах прошлого: то, что казалось нам в прошлом нелепым, оказалось символичным, получило чисто внутренний смысл: и русская современная литература изнутри соприкоснулась с прошлым. Одна струя современной русской литературы по-новому осветила нам индивидуализм Пушкина, другая струя — оживила народность Гоголя и Достоевского. Будущее озарило прошлое; и, осозная прошлое, мы начинаем верить в настоящее.

Но еще нет цельности в современной литературе: все, имеющее значение в литературном сегодня, расколосось на два русла, а линии раскола уже засыпаны мусором вырождения; неопределенно смешиваются две литературные школы.

Русская тенденциозная литература, минующая символизм, обречена вращаться в круге идей, выход из которых был указан Толстым, Достоевским, Гоголем. Русские реалисты, разорвавшие с народом и проповедующие индивидуализм, смешны и жалки: господа Арцыбашев, Каменский, даже Куприн никуда не ведут; но и не поют вовсе, а пописывают. Так называемые «импрессионисты», как, например, Дымов, Зайцев и даже Л. Андреев — занимают промежуточное место. Там, где в Андрееве звучат гражданские ноты, там он в

прошлом, там не поднимается он выше не только Толстого, Достоевского, Некрасова, но даже не достигает он силы Успенского, Гаршина, Горького, Короленки. А где Андреев символист, там он — не русский вовсе: там звучат в нем ноты Эдгара По, Пшибышевского, дурно усвоенного Ницше, Метерлинка. Символизм и натурализм, личность и общество не соединяет Андреев, но смешивает. И куда народнее, например, высокоталантливый символист Сологуб в «Мелком бесе», в «Истлевающих личинах» и других рассказах.

Действительно новое, близкое, нужное способны сказать символисты: в глубине души народной звучит им подлинно религиозная правда о земле; это потому, что они не более или менее индивидуалисты, а индивидуалисты, повернувшиеся к России: оттого-то Мережковский, индивидуалист-ницшеанец, когда-то сумел понять Достоевского, Гоголя и Толстого так, как никогда никто их не понимал: читаем ли мы его или не читаем, но, когда мы говорим о Достоевском, мы во власти его идей. Те же индивидуалисты, которые и по сию пору глядят на Запад, никогда не вырвутся из-под власти Ницше. Западу некуда идти после Ницше. Индивидуалисты-западники или до конца, или еще не до конца ницшеанцы. Их участь — признать Богом себя. Бог — это я; Ты — это «Я»; они не поймут, пока не вернутся к народу, что их «Я» есть «Он» для народа. Если бы поняли они, что их «Я» в сущности не «Я», что подлинное «Я» их — в лучшем случае стремление к дальнему «Я», а это дальнее «Я» и есть народный «Он», «Бог», Который в сердце народном открывается, в «Я» открывается. Если б это они поняли, религия зажглась бы в них — да. Но они этого не понимают, не хотят понять.

Есть и полуобернувшиеся к народу, например Блок. Тревожную поэзию его что-то сближает с русским сектантством. Сам он себя называет «невоскресшим Христом»; а его Прекрасная Дама, в сущности, хлыстовская Богородица. Символист А. Блок в себе самом создал странный причудливый мир, но этот мир оказался до крайности напоминающим мир хлыстовский. Блок или еще народен, или уже народен. С одной стороны, его мучают уже вопросы о народе и интеллигенции, хотя он еще не поднялся к высотам ницшевского символизма, т. е. еще не переживал Голгофы индивидуализма. Оттого-то народ для него — как будто Эстетическая категория, а Ницше для него — только «чужой, ему не близкий, не нужный идол». Люди этого сознания не понимают вовсе, что соединение с народом не эстетика, как и Ницше не кумир, а самый близкий брат, принявший подвиг мученичества за всех нас.

Обращаясь к народу, они как бы говорят ему: так же почвенны мы, как народ; не в том почвенность, чтобы осесть в каком-нибудь уголке хлебопашеством: не в земле сила народа: земля русская скудная, осыпается, размывается, выветривается: овраги гложут ее; в России много оврагов, и потому-то почвенники могут остаться без почвы: так что или народ — мы, или нет — народа.

Народ, как мечта индивидуалиста, земля, как иллюзия, — вот во что превращается в них мука Гоголя, пророческий крик Достоевского, скорбная песнь Некрасова. Но этой мечтой и этой иллюзией закрываются они от Ницше. И висят в иллюзионистической пустоте. Так Восток входит в их западничество, распыляя подлинность Запада. Но и Запад оскотряют они своим будто бы религиозно переживаемым символизмом.

Их долг: или подняться к высотам вместе с Ницше, или действительно стать народными: в противном случае их литературная линия вырождается. Таков А. Блок, таков был бы и Андреев, если бы Андреев стал подлинным символистом; таков же Зайцев.

И они уже дали сорные всходы: грошовое декадентство, рекламная соборность; все эти эротисты, мистические анархисты и прочие благополучно паразитируют на этом не до конца западничестве, не до конца народничестве.

Есть две линии русского символизма, две правды его. Эти правды символически

преломились в двух личностях: в Мережковском и в Брюсове.

Мережковский первый оторвался от народничества в тот момент, когда народничество стало вырождаться в литературе русской; он избег крайности народничества, уходя в бескрайний запад индивидуализма.

Мережковский первый по времени увидел Ницше; глазами Ницше он окинул историю; согласился с «Антихристом» Ницше и поднял руку на историческое христианство. Это богоборчество отразилось в «Юлиане». Но, подняв руку, он остановился: и в «Я» он увидел второе «Я». «Я» или «Ты»? Этот вопрос стоит у него в «Воскресших Богах». «Я» и «Ты» примиряется в третьем, в народе. И уже в «Петре» прозвучала глубоко народная нота. В «Петре» Мережковский вместе с русским сектантством. — За «Петром» уже проповедь: литература ли это? Слово ли?

Нет слов тут... Далее: или народный подвиг, или углубление прошлого нашей литературы; Мережковский перенес свою художественную стихию в критику; после «Толстого и Достоевского» по-новому подошли мы к нашему прошлому.

Подошли и остановились, недоумеваем.

«De la musique avant toute chose», — раздался голос Брюсова в 1895 году своим до крайности преувеличенным декадентством. И мы встретили его как иностранца. Поэзия — это музыка, осязаемая не как проповедь, но как форма; и Брюсов дал ряд изумительных форм. Далее: показал он нам, что такое форма Пушкина.

Брюсов изваял лозунг формы в русской литературе. Не голое слово. — сплетенье слов нам дорого в Брюсове. Брюсов не проповедует, не идет, потому что путь его литературной линии не в истории: индивидуализм углубляет личность. Мережковский проповедовал индивидуализм; был ли он индивидуалистом в смысле Брюсова? Мережковский весь в искании; между собой и народом ищет он чего-то третьего, соединяющего. Брюсов не ищет: он изучает форму; в этом его подлинная правда, святая правда, принятая с Запада.

Так символически ныне расколот в русской литературе между правдою личности, забронированной в форму, и правдой народной, забронированной в проповедь, — русский символизм, еще недавно единый.

Мережковский — весь искра, весь — огонь: но направление, в котором он идет, за пределами литературы; литература все еще форма. А Мережковский не хочет искусства; он предъявляет к ней требования, которые она, как форма, не может выполнить.

Литература должна быть действительно религиозна, а единственная форма действительности — проповедь.

Но после Ницше, молчаливо улыбавшегося нам на проповедь, Ницше, который проповедовал не словами, а жестами страдания, подвигом мученичества, безумием, — литературная проповедь — мертвая проповедь. И Мережковский боится пророчествования: между тем слово его достигает до нас в форме проповеди, а не живой действительности.

Брюсов — весь блеск, весь — ледяная, золотая вершина: лед его творчества обжигает нас, и мы даже не знаем — огонь он или лед: но творчество его не говорит вовсе о том, как нам быть. Он, как и Ницше, молчит в самом тайном. Но Ницше не вынес своей немоты, сошел с ума; что происходит с Брюсовым под трагической маской — никто не знает, пока он не снимет маски, не скажет слова.

«Вы — родоначальник и представитель живой линии русской литературы!» — хочется крикнуть Брюсову — или его двойнику, бронзовой статуе, изваянной в наших сердцах. «Вы —

знамя, будьте же знаменем...»

«Ах, вернитесь в литературу как форму поэзии: не уходите из литературы: с вами уходит в проповедь огромный художник; наденьте до времени поэтическую маску; еще не настало время действовать», — хочется крикнуть Мережковскому. «Действие, соединяющее нас с народом, не литературное творчество, а религиозное творчество самой жизни; в вашем призыве есть преждевременность: не рано ли вы снимаете маску? Еще не исполнились сроки!»

В молчании Брюсова, в слишком громком голосе Мережковского символически отразилась трагедия современности: молчание Запада там, где над смыслом жизни поставлен роковой вопрос, и крик с Востока, превращающий роковые, еще только приближающиеся к нам вопросы жизни в преждевременный призыв.

Одна правда с Мережковским, от которого ныне протягивается линия к религиозному будущему народа.

А другая правда с Брюсовым.

Но обе позиции как-то обрываются: в одной нет уже слов, в другой — нет еще действия.

Мережковский — слишком ранний предтеча «дела», Брюсов — слишком поздний предтеча «слова».

Слово и дело не соединены; но и не может быть ныне слово соединено с делом.

Мы, писатели, как теоретики, имеем представление о будущем, но, как художники, говоря о будущем, мы только люди, только ищущие; не проповедующие, а исповедующие.

Мы просим только одно: чтобы нам верили, что наша исповедь — живая исповедь.

Есть общее в нас, пишущих и читающих, — все мы в голодных, бесплодных равнинах русских, где искони водит нас нечистая сила.

## ГОГОЛЬ

I

Самая родная, нам близкая, очаровывающая душу и все же далекая, все еще не ясная для нас, песня — песня Гоголя.

И самый страшный, за сердце хватающий смех, звучащий, будто смех с погоста, и все же тревожащий нас, будто и мы мертвецы, — смех мертвеца, смех Гоголя!

«Затянутая вдали песня, пропадающий далече колокольный звон... горизонт без конца... Русь, Русь!» («Мертвые души») — и тут же, строкой выше, — в «полях неоглядных» «солдат верхом на лошади, везущий зеленый ящик с свинцовым горохом и подписью „такой-то артиллерийской батареи“» («Мертвые души»). Два зренья, две мысли, но и два творческих желанья; и вот одно: «Облечь ее в месячную чудную ночь, и ее серебряное сияние, и в теплое роскошное дыхание юга. Облить ее сверкающим потоком солнечных ярких лучей, и да исполнится она нестерпимого блеска» (Размышление «pro domo sua» по поводу ненаписанной драмы). А другое желанье заключалось в том, чтобы «дернуть» эдак многотомную историю Малороссии без всяких данных на это.

«Глаза... с пением вторгавшиеся в душу» («Вий»). Всадник, «отдающийся» (вместо

отражающийся) в водах («Страшная месь»). «Полночное сиянье... дымилось по земле» («Вий»). «Рубины уст... прикипали... К сердцу» («Вий»). «Блистательная песня соловья» («Майская ночь»). «Волосы, будто светло-серый туман» («Страшная месь»). «Дева светится сквозь воду, как будто бы сквозь стеклянную рубашку» («Страшная месь»). «Из глаз вытягиваются клещи» («Страшная месь»). «Девушки... в белых, как убранный ландышами луг, рубашках» и с телами, «сваянными из облаков», так что тела просвечивали месяцем («Майская ночь»). Быть может, чрез миг ландышевая белизна их рубашек станет стеклянной водой, проструится ручьем, а ручей изойдет дымом, или оборвется над камнем пылью у Гоголя, как валится у него серой пылью вода («Страшная месь»), чтобы потом засеребриться, как волчья шерсть («Страшная месь»), или под веслами сверкнуть, «как из-под огнива, огнем» («Страшная месь»).

Что за образы? Из каких невозможностей они созданы? Все перемешано в них: цвета, ароматы, звуки. Где есть смелее сравнения, где художественная правда невероятней? Бедные символисты; еще доселе упрекает их критика за «голубые звуки», но найдите мне у Верлена, Рембо, Бодлера образы, которые были бы столь невероятны по своей смелости, как у Гоголя. Нет, вы не найдете их, а между тем Гоголя читают и не видят, не видят доселе, что нет в словаре у нас слова, чтобы назвать Гоголя; нет у нас способов измерить все возможности, им исчерпанные: мы еще не знаем, что такое Гоголь; и хотя не видим мы его подлинного, все же творчество Гоголя, хотя и суженное нашей убогой восприимчивостью, ближе нам всех писателей русских XIX столетия.

Что за слог!

Глаза у него с пением вторгаются в душу, а то вытягиваются клещами, волосы развеваются в бледно-серый туман, вода — в серую пыль; а то вода становится стеклянной рубашкой, отороченной волчьей шерстью — сиянием. На каждой странице, почти в каждой фразе переходящие границы того, что есть какой-то новый мир, вырастающий из души в «океанах благоуханий» («Майская ночь»), в «потопах радости и света» («Вий»), в «вихре веселья» («Вий»). Из этих вихрей, потоков и океанов, когда деревья шепчут свою «пьяную молвь» («Пропавшая грамота»), когда в экстазе человек, как и птица, летит... «и казалось... вылетит из мира» («Страшная месь»), рождались песни Гоголя; тогда хотелось ему песню свою «облечь... в месячную чудную ночь... облить ее сверкающим потоком солнечных ярких лучей, и да исполнится она нестерпимого блеска» (из «Набросков» Гоголя). И Гоголь начинал свое мироздание: в глубине души его — рождалось новое пространство, какого не знаем мы; в потоках блаженства, в вихрях чувств извергалась лава творчества, застывая «высоковерхими» горами, зацветая лесами, лугами, сверкая прудами: и те горы — не горы: «не задорное ли море выбежало из берегов, вскинуло вихрем безобразные волны, и они, окаменев, остались неподвижными в воздухе» («Страшная месь»). «Те леса — не леса:... волосы, поросшие на косматой голове деда» («Страшная месь»); «те луга — не луга:... зеленый пояс — перепоясавший небо» («Страшная месь»); и пруд тот — не пруд: «как бессильный старец, держал он в холодных объятиях своих далеко темное небо, осыпая ледяными поцелуями огненные звезды...» («Майская ночь»). Вот какова земля Гоголя, где леса — борода деда, где луга — пояс, перерезавший небо, где горы — застывшие волны, а пруд — старец бессильный, обнимающий небо. А небо?.. В «Страшной мести» у Гоголя оно (небо) наполняет комнату колдуна, когда колдун вызывает Катерину душу; само небо исходит из колдуна, как магический ток... Так вот какое небо у Гоголя: колдовское небо; и на этом-то небе возникает у него земля — колдовская земля: оттого-то лес оказывается головой деда, и даже из печной трубы «делается ректор»; таковы же у Гоголя и дети этой земли — страшные дети земли: это или колдун, или Вий, или панночка, тела их сквозные, сваянные из облаков; даже свиньи на этой странной земле, по меткому наблюдению Эллиса, — «поводят очами»; та земля — не земля: то облачная гряда, пронизанная лунным сиянием; замечтайся — и мечта превратит тебе облачное очертанье по воле твоей и в русалку, и в чёрта, и в град новый — и ты найдешь здесь сходство хоть с Петербургом.



Нестерпимого блеска песнь Гоголя; и свет этой песни создал ему новую, лучшую землю, где мечта — не мечта, а новая жизнь. Песнь его — сиянье, «как сквозное покрывало, ложилось легко» («Вий») на землю, по которой ходил Гоголь; «дамасскою дорогой и белою, как снег, кисеею» («Страшная месть») закутал Гоголь от нас, от себя подлинную землю; и складки этой кисеи рождали, будто из облак сваянные, преображенные тела летающих панночек. Действительность в первый период творчества является у Гоголя часто под романтической вуалью из месячных лучей; потому что действительность у него подобна той даме, которой наружность выносима только под вуалью; но вот срывает Гоголь вуаль с своей дамы — посмотрите, во что превращает действительность Гоголь: «Погонщик скотины испустил такой смех, как будто бы два быка один против другого зарычали разом» («Вий»). «Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича — на редьку хвостом вверх»... «У Ивана Ивановича... глаза табачного цвета, и рот... несколько похож на букву ижицу; у Ивана Никифоровича... нос в виде спелой сливы»... «Вот у нашего заседателя вся нижняя часть лица баранья, так сказать... А ведь от незначительного обстоятельства: когда покойница рожала, подойди к окну баран, и нелегкая подстрекни его заблеть» («Тяжба»).

Вот так действительность! После сваянных из облачного блеска тел выползают у него бараньи хари, мычащие на нас, как два быка, выползают редьки с хвостами вверх и вниз, с табачного цвета глазами и начинают не ходить, а шмыгать, семенить — бочком-бочком; и всего ужасней то, что Гоголь заставляет их изъясняться деликатным манером; эти «редьки» подмигивают табачного цвета глазками, пересыпают речь словечками «изволите ли видеть», и докладывает нам о них Гоголь не просто, а со странной отчаянной какой-то веселостью, у заседателя нижняя часть лица не баранья, а «так сказать» баранья — «так сказать», от незначительного обстоятельства: оттого, что в момент появления на свет заседателя баран подошел к окну: ужасное «так сказать». Здесь Гоголя называют реалистом, — но помилуйте, где же тут реальность: перед нами не человечество, а дочеловечество; здесь землю населяют не люди, а редьки; во всяком случае этот мир, на судьбы которого влияет баран, подошедший к окну, пропавшая черная кошка («Старосветские помещики») или «гусак» — не мир людей, а мир зверей.

А все эти семенящие, шныряющие и шаркающие Перепенки, Голопупенки, Довгочуны и Шпоньки — не люди, а редьки. Таких людей нет; но в довершение ужаса Гоголь заставляет это зверье или репье (не знаю, как назвать) танцевать мазурку, одолжаться табаком и даже более того, — испытывать мистические экстазы, как испытывает у него экстаз одна из редек — Шпонька, глядя на вечеряющий луч; и даже более того: амфибии и рептилии у него покупают человеческие души. Но под какими же небесами протекает жизнь этих существ? «Если бы... в поле не стало так же темно, как под овчинным тулупом», — замечает Гоголь в одном месте. «Темно и глухо (в ночи), как в винном погребе» («Пропавшая грамота»). Гоголь умел растворять небо восторгом души и даже за небом провидел что-то, потому что герои его собирались разбежаться и вылететь из мира; но Гоголь знал и другое небо, как бараний тулуп и как крышка винного погреба. И вот, едва снимает он с мира кисею своих грез, и вы оказываетесь уже не в облаках, а здесь, на земле, как это «здесь» земли превращается в нечто под бараньим тулупом, а вы — в клопа, или блоху, или (еще того хуже) — в редьку, сохраняемую на погребе.

И уже другая у Гоголя начинается сказка, обратная первой. Людей не знал Гоголь. Знал он великанов и карликов; и землю Гоголь не знал тоже — знал он «сваянный» из месячного блеска туман или черный погреб. А когда погреб соединял он с кипящей месячной пеной туч или когда редьку соединял он с существами, летающими по воздуху, — у него получалось странное какое-то подобие земли и людей; та земля — не земля: земля вдруг начинает убегать из-под ног; или она оказывается гробом, в котором задыхаемся мы, мертвецы; и те люди — не люди: пляшет казак — глядишь: изо рта побежал клык; уплетает галушки баба — глядишь: вылетела в трубу; идет по Невскому чиновник — смотрит: ему навстречу идет собственный его нос. И как для Гоголя знаменательно, что позднейшая критика превратила

Чичикова — этого самого реального из его героев — ни более ни менее как в чёрта; где Чичиков — нет Чичикова: есть «немец» со свиным рылом, да и то в небе: ловит звезды и уже подкрался к месяцу. Гоголь оторвался от того, что мы называем действительностью. Кто-то из-под ног его выдернул землю; осталась в нем память о земле: земля человечества разложилась для него в эфир и навоз; а существа, населяющие землю, превратились в бестелесные души, ищущие себе новые тела: их тела не тела — облачный туман, пронизанный месяцем; или они стали человекообразными редьками, вырастающими в навозе. И все лучшие человеческие чувства (как-то: любовь, милосердие, радость) отошли для него в эфир... Характерно, что мы не знаем, кого из женщин любил Гоголь, да и любил ли? Когда он описывает женщину — то или виденье она, или холодная статуя с персями, «матовыми, как фарфор, не покрытый глазурью», или похотливая баба, семенящая ночью к бурсаку. Неужели женщины нет, а есть только баба или русалка с фарфоровыми персями, сваянная из облаков?

Когда он учит о человеческих чувствах, — он резонирует и даже более того: столоначальнику советует помнить, что он — как бы чиновник небесного стола, а в николаевской России провидит он как бы «град новый, спускающийся с неба на землю».

Радует ли Гоголь? нет, темнеет с годами лицо Гоголя; и умирает Гоголь со страху.

Невыразимые, нежные чувства его: уже не любовь в любовных его грезах — какой-то мировой экстаз, но экстаз невоплотимый; зато обычные чувства людей для него — чувства подмигивающих друг другу шпонек и редек. И обычная жизнь — сумасшедший дом. «Мне опротивела пьеса („Ревизор“), — пишет Гоголь одному литератору, — я хотел бы убежать теперь...» «Спасите меня! Дайте мне тройку, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик... взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего...» («Записки сумасшедшего»).

Не должен ли Гоголь в этом мире своих редек и блистающих на солнце тыкв с восседающим среди оных Довгочуном воскликнуть вместе со своим сумасшедшим: «Далее, далее — чтобы не было видно ничего». II

Я не знаю, кто Гоголь: реалист, символист, романтик или классик. Да, он видел все пылинки на бекеше Ивана Ивановича столь отчетливо, что превратил самого Ивана Ивановича в пыльную бекешу: не увидел он только в Иване Ивановиче человеческого лица; да, видел он подлинное стремленье, чувства людские, столь ясно глубокие разглядел несказанные корни этих чувств, что чувства стали уже чувствами не человек, а каких-то еще невоплощенных существ; летающая ведьма и грязная баба; Шпонька, описанный, как овощ, и Шпонька, испытывающий экстаз, — несоединимы; далекое прошлое человечества (зверье) и далекое будущее (ангельство) видел Гоголь в настоящем. Но настоящее разложилось в Гоголе. Он — еще не святой, уже не человек. Провидец будущего и прошлого зарисовал настоящее, но вложил в него какую-то нам неведомую душу. И настоящее стало прообразом чего-то... Но чего?

Говорят, реалист Гоголь — да. Говорят, символист он — да. У Гоголя леса — не леса; горы — не горы; у него русалки с облачными телами; как романтик, влекся он к чертям и ведьмам и, как Гофман и По, в повседневность вносил грезу. Если угодно, Гоголь — романтик; но вот сравнивали же эпос Гоголя с Гомером?

Гоголь гений, к которому вовсе не подойдешь со школьным определением; я имею склонность к символизму; следственно, мне легче видеть черты символизма Гоголя; романтик увидит в нем романтика; реалист — реалиста.

Но подходим мы не к школе — к душе Гоголя; а страдания, муки, восторги этой души на таких вершинах человеческого (или уже сверхчеловеческого) пути, что кощунственно вершины эти

мерить нашим аршином; и аршином ли измерять высоту заоблачных высот и трясину бездонных болот? Гоголь — трясина и вершина, грязь и снег; но Гоголь уже не земля. С землей у Гоголя счеты; земля совершила над ним свою страшную месть. Обычные для нас чувства — не чувства Гоголя: любовь — не любовь; веселье — и очень невеселье; смех — какой там смех: просто рев над бекешей Ивана Ивановича, и притом такой рев, как будто «два быка, поставленные друг против друга, замычали разом». Смех Гоголя переходит в трагический рев, и какая-то ночь наваливается на нас из этого рева: «И заревет на него в тот день как рев разъяренного моря; и взглянет он на землю — и вот тьма и горе, и свет померк в облаках», — говорит Исайя (V, 30). Гоголь подошел к странному какому-то рубежу жизни, за которым послышался ему рев; и этот рев превратил Гоголь в смех: но смех Гоголя — колдовской; взглянет на землю Гоголь, рассмеется — «и вот тьма и горе», хотя солнце сияет, «ряды фруктовых деревьев, потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив, покрытых свинцовым матом». Так прибирает поверхность земли Гоголь сказочным великолепием в своих реалистических рассказах (как, напр., в «Старосветских помещиках»). Но за этим великолепием, как за неким ковром золотым, накинутым над бездной ужаса. «бездна», по слову пророка Аввакума, для Гоголя «дала голос свой, высоко подняла руки свои» (Аввакум. III, 10). И вот вслед за описанием мертвой жизни Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны — описанием, в котором, казалось бы, нет ничего таинственного, описанием, в котором все ясно, как днем, где жизнь их озарена великолепием идиллии, как залит их сад багрянцем вишен и яхонтовым морем слив, — даже за этим великолепием золотого полудня посещает Гоголя бездна страха, как и Пульхерию Ивановну посещает бездна в образе черной кошки. И тут же, обрывая идиллию, Гоголь нам признается: «Вам, без сомнения, когда-нибудь случалось слышать голос, называющий вас по имени, который простолюдины объясняют тем, что душа стосковалась с человеком... Я помню, что в детстве я часто его слышал... День обыкновенно в это время был самый ясный и солнечный; ни один лист в саду на дереве не шевелился, тишина была мертвая, даже кузнечик переставал трещать; ни души в саду. Но признаюсь, если бы ночь, самая бешеная и бурная, со всем адом стихий настигла меня одного среди непроходимого леса, я бы не так испугался, как этой ужасной тишины среди безоблачного дня» («Старосветские помещики»). Этот страх полудня, когда земная отчетливость явлений выступает с особенной ясностью, древние называли паническим ужасом; и в Библии отмечен ужас этот: «Избавь нас от беса полуденна». Великий Пан или бес (не знаю кто) из лесных дебрей души подымал на Гоголя лик свой, и, ужаснувшись этого лика, Гоголь изнемогал в полуденной тишине среди яхонтовых слив, дынь, редек и Довгочунов, и в каждом Довгочуне виделся Гоголю Басаврюк, и каждый чиновник именно днем, а не ночью становился для него оборотнем.

Но почему же? Дневное приближение бездны духа к поверхностям дневного сознания, рев ее («и заревет на него в тот день как бы рев разъяренного моря») в солнечной тишине — обычное состояние высокопросвещенных мистов. Все мистерии начинались в древности страхом (бездна развевалась под ногами посвящаемого в мистерии Египта, бездна выпускала оборотней с псиними головами пред посвящением в эпопты на больших мистериях Елевзиса), и этот страх переходил в восторг, в состояние, которое являет мир совершенным и которое Достоевский называет «минутой вечной гармонии» — минутой, в которую испытываешь перерождение души тела, и она разрешается подлинным преображением (Серафим), подлинным безумием (Ницше) или подлинной смертью (Гоголь). Да: в образах своих, в своем отношении к земле Гоголь уже перешел границы искусства; бродил в садах своей души, да и набрел на такое место, где уже сад не сад, душа не душа; углубляя свою художественную стихию, Гоголь вышел за пределы своей личности и вместо того, чтобы использовать это расширение личности в целях искусства, Гоголь кинулся в бездну своего второго «я» — вступил на такие пути, куда нельзя вступать без определенного оккультно разработанного пути, без опытного руководителя; вместо того, чтобы соединить эмпирическое «я» свое с «я» мировым, Гоголь разорвал связь между обоими «я», — и черная бездна легла между ними; одно «я» ужасалось созерцанием шпонек и редек, другое «я» летало в неизмеримости миров — там за небесным сводом; между обоими «я» легло

мировое пространство и время биллионами верст и биллионами лет. И вот, когда наступал зов души («вам, без сомнения, случалось слышать голос, называющий вас по имени, который... объясняют тем, что душа стосковалась с человеком») — когда наступал этот зов, черная бездна пространств и лет, разделявшая оба «я» Гоголя, разрывала перед ним покров явлений — и он слышал «как бы рев разъяренного моря». «Признаюсь, если бы ночь, самая бешеная и бурная, со всем адом стихий настигла меня среди... леса, я бы не так испугался», — вздыхает Гоголь; оттого-то метался он безвыходно — все искал посвященного в тайны, чтобы тот спас его... И напал на о. Матвея; что мог сделать о. Матвей? Он не мог понять Гоголя. Самый кроткий и доброжелательный человек, не глядящий туда, куда глядел Гоголь, мог бы лишь погубить его. Гоголь взлетел на крыльях экстаза, и даже вылетел из мира, как безумная пани его, Катерина, которая «летела... и казалось... вылетит из мира». Вылетела и сошла с ума, как вылетел Гоголь уже тогда, когда кричал устами своего сумасшедшего: «Несите меня с этого света. Далее, далее, чтобы не видно было ничего». Далее — по слову Исая: «И вот — тьма, горе и свет померк в облаках» (V, 30). Гоголю следовало бы совершить паломничество к фолиантам Беме, к древним рукописям Востока, Гоголю следовало бы понять прежде всего, что тому, в чем он, есть объяснения; тогда понял бы он, что, быть может, найдутся и люди, которые могут исправить страшный вывих души его; но у Гоголя не было терпения изучать, и потому-то искал он руководителя вовсе не там, где следовало; не изучал Гоголь восточной мистической литературы — не изучал вообще ничего: хотел «дернуть» историю Малороссии, эдак томов шестнадцать. Между тем Фалес и Платон путешествовали в Египет: в результате учение Платона об идеях и душе — той душе, которая, стосковавшись с телом, зовет человека (и Гоголь этот зов слышал). Учение Платона — только внешнее изложение мудрости Тота-Гермеса; оно опирается на мистерии, как опирается на Йогу учение некоторых школ Индии об Алаيه (душе мира, с которой соединяет свое «я» посвященный). Душа стосковалась по Гоголе; Гоголь стосковался по душе своей, но бездна легла между ними: и свет для Гоголя померк. Гоголь знал мистерии восторга, и мистерии ужаса — тоже знал Гоголь. Но мистерии любви не знал. Мистерию эту знали посвященные; и этого не знал Гоголь; не знал, но заглядывал в сокровенное.

Восторг его — дикий восторг: и вдохновений сладость — дикая сладость: и уста — не улыбаются, а «усмеваются смехом блаженства». Пляшет казак — и вдруг «изо рта выбежал клык» («Страшная месь»). «Рубины уст прикипают к самому сердцу» (не любовь — вампирство какое-то!). Во всем экстазе, преображающем и Гоголя, и мир («травы казались дном какого-то светлого... моря» («Вий»)), — во всем этом экстазе «томительное, неприятное и вместе сладкое чувство» («Вий») или «пронзающее, томительное сладкое наслаждение» («Вий») — словом, «бесовски сладкое» («Вий»), а не божественно сладкое чувство. И оттого преображенный блеск природы начинает пугать; и «Днепр» начинает серебриться, «как волчья шерсть» (почему «волчья»!). А когда преображается земля, так что изменяются пространства (под Киевом «засинел Лиман, за Лиманом... Черное море... Видна была земля галичская»), почему «дыбом поднимаются волосы», а «бесовски сладкое» чувство разрешается тем, что конь заворачивает морду и — чудо! — смеется? Не мистерией любви разрешается экстаз Гоголя, а дикой пляской; не в любви, а в пляске безумия преображается все: подлинно — в заколдованном месте Гоголь: «и пошел... вывертывать ногами по всему гладкому месту... сзади кто-то засмеялся. Оглянулся: ни баштану, ни чумаков, ничего... вокруг провалы; под ногами круча без дна; над головой свесилась гора... из-за нее мигает какая-то харя» («Заколдованное место»). Душа позвала человека — восторг, пляска: а в результате: круча без дна да какая-то харя. И только? Так всегда у него: Хома Брут тоже пошел писать с панночкой на спине, а потом рев: «приведите Вия». И Вий, дух земли, которую оклеветал Гоголь, указывает на него: «вот он»; и превращенные Гоголем в нечистой люди бросаются на Хому-Гоголя и убивают его; это потому, что имел Гоголь видение, Лик, но себя не преобразил для того, чтоб безнаказанно видеть Лик, слушать зов Души любимой, чей голос по слову Откровения «подобен шуму вод многих»; этот шум стал для Гоголя «ревом», блеск преображения — «волчьей шерстью», а душа — «Ведьмой». Обратни вместе с Гекатой не трогали посвящаемых в мистерии, выходя из Елевзинского храма. И они грызли

Гоголя, как грызли мертвецы колдуна. И лик, виденный Гоголем, не спас Гоголя: этот лик стал для него «всадником на Карпатах». От него убежал Гоголь. «В облаке перед ним светилось чье-то чудное лицо. Непрошеное, незваное, явилось оно к нему в гости... И страшного, кажется, в нем мало, а непреодолимый ужас напал на него» («Страшная месть»). И в ясный солнечный день Гоголь дрожал, потому что казалось ему, что «мелькает чья-то длинная тень, а небо ясно, и тучи не пройдет по нем» («Страшная месть»). Это — тень чудного лица, которое, несмотря на то, что оно — чудное, ужасало Гоголя всю жизнь: это потому, что мост любви, преображающий землю, рухнул для Гоголя и между Ликом Небесным и им образовалась черная, ревушая бездна, которую занавесил Гоголь смехом, отчего смех превратился в рев, «как будто два быка, поставленные друг против друга, заревели разом». Бездны боялся Гоголь, но смутно помнил (не сознанием, конечно), что за «бездной этой» (за миллиардами верст и лет) милый голос, зовущий его: не пойти на зов не мог Гоголь: пошел — и упал в бездну: мост любви рухнул для него, а перелететь через бездну не мог Гоголь; он влетел в нее, вылетев из мира (как могли влететь в бездну неопиты, проходящие испытания). Гоголя удручает какое-то прошлое, какое-то предательство земли — грех любви (недаром мы ничего не знаем об увлечениях этой до извращенности страстной натуры). «Спасите меня!.. И несите с этого света! Далее, чтобы не видно было ничего». Ничего: ни шпонека, ни земли, ни Лика.

«Божественная ночь! Очаровательная ночь!» («Майская ночь»). «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи», — восхищается Гоголь. И подлинно: многие ли знают такие ночи, когда воды превращаются в сверкающую «волчью шерсть», а травы кажутся «дном... какого-то светлого моря»? И все же чудится нам, что этот восторг и радость эта — «к худу»: и все такие ночи худо кончались для Гоголя. Наконец, Гоголь не захотел уже ни «дней с зовом», ни ночей «с волчьей шерстью», закричал: «Далее! Далее, чтобы не видно было ничего».

Любит Гоголь Россию, страну свою; как любовник любимую, ее любит Гоголь: «Русь! Чего ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами?» («Мертвые души»). Какую-то не ведомую никому Россию любит Гоголь: любит Гоголь Россию старинной любовью: она для него — как для колдуна дочь его, Катерина; над ней колдует Гоголь: «Что глядишь ты так?... Неестественной властью осветились мои очи»... Что за тон, что за ревнивая властность — Гоголь заклинает Россию; она для него — образ всю жизнь неведомой ему, и все же его любовницы. Не той ли же властью светятся очи Гоголя, какой осветились очи старика-отца в «Страшной мести»: «чуден показался ей (Катерине или России?) странный блеск очей»... «Посмотри, как я поглядываю очами», — говорит колдун, являясь во сне дочери. «Посмотри, как я поглядываю на тебя очами», — как бы говорит Гоголь, являясь нам во сне русской жизни (русская жизнь — самый удивительный сон): «Сны много говорят правды» («Страшная месть»). И какою-то вещью, едва уловимой во сне правдой обращается Гоголь к спящей еще доселе земле русской: «Русь!.. Но какая же непостижимая тайная сила влечет к тебе?.. Какая непостижимая связь таится между нами?.. Неестественной властью осветились мои очи»... Непостижимо, неестественно связан с Россией Гоголь, быть может, более всех писателей русских, и не с прошлой вовсе Россией он связан, а с Россией сегодняшнего и еще более завтрашнего дня.

Разве не сон все, что происходит с нами, с землей, нашей родиной; еще недавно странным блеском озарилась страна родная, так что из Москвы стали видны и Лиман, и Черное море, и всадник неведомый. А теперь, даже в солнечный день, когда и туч нет, чья-то мелькает страшная тень: тень ужасной, из глубины души, из глубины земли идущей провокации. Все стало странно и непонятно; и страна наша в смертельной тоске; и здесь, и там идет дикая пляска странного веселья, странного забвенья. И как горы Карпатские, тучи бед нависают над нами: на горах тех — мститель неведомый. И странный в глубине души поднимается вопль: Русь! Чего ты хочешь от нас? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?.. Не знаем... А что-то зовет и рыдает: и хватает за сердце.

Пред завесою будущего мы, словно неофиты пред храмом; вот разорвутся завесы храма — что глянет на нас: Геката и призраки? Или Душа нашей родины, Душа народа, закутанная в саван?

Гоголь прежде всех подошел к. мистерии этой; и встал пред ним мертвец. Умер Гоголь.

А теперь мы стоим пред тем же видением — видением Смерти. И потому-то видение Гоголя ближе нам всего, что было сказано о нас и о родине нашей. Мы должны помнить, что покрывало Смерти спадет лишь тогда, когда мы души наши очистим для великой мистерии: мистерия эта — служение родине не только в формах, но в духе и истине. Тогда спадет с нее саван, явится нам душа наша, родина. III

Касаясь Гоголя, невозможно не сказать хотя бы двух слов о его слоге. Можно написать многотомное исследование о стиле и слоге гоголевских творений. И как реализм Гоголя слагается из двух сказок о дочеловеческой и сверхчеловеческой земле, так и естественная плавность его слога слагается тоже из двух неестественностей. Она слагается из тончайшей ювелирной работы над словом, и притом такой, что остается совершенно непонятным, как мог Гоголь, нагромождавший чудо технического искусства на чуде, так что ткань его речи — ряд технических фокусов, — как мог Гоголь именно при помощи этих фокусов выражать экстаз души живой? Такова одна сторона гоголевской стилистики, перебиваемая подчас грубым (даже не грамматическим) оборотом речи или совершенно грубым, нелепым и даже пошлым приемом. Такие ничего не говорящие эпитеты, как «чудный», «роскошный», «очаровательный», пестрят слог Гоголя и сами по себе ничего не выражают; но в соединении с утонченнейшими сравнениями и метафорами придают особое обаяние слогу Гоголя. Кто не помнит поразительной повести о капитане Копейкине; но потрудитесь взглянуть, в чем технический фокус этого приема: совершенно банальное изложение злоключений несчастного капитана перебивается буквально через два слова вставкой выражений «извольте ли видеть», «так сказать» и т. д.

Именно этим грубым приемом достигает Гоголь ослепительной выразительности. Слог Гоголя одновременно и докультурный. и вместе с тем превосходит в своей утонченности не только Уайльда, Рембо, Сологуба и других «декадентов», но и Ницше подчас.

Все те приемы, которые характеризуют лучших стилистов нашего времени (именно как стилистов нашего времени), налицо у Гоголя.

Во-первых, обилие аллитераций в прозе.

«Светлый серп светил» («Вий»). «Вихрь веселья» («Вий»). «Усмехнуться смехом» («Вий») (здесь аллитерация соединяется с усилением глагола «усмехнуться» существительным «смехом»). «В ее чертах ничего не было тусклого, мутного, умершего» («Вий»). (Здесь «ту» «ут» и одновременно «му» «ум».) «Как клокотанье кипящей смолы» («Вий»). «Круглый и крепкий стан» («Вий»). «Костяные когти» («Вий»). «Острые очи не отрывались» («Страшная месть») и т. д.

Во-вторых, изысканность расстановки слов.

1) Разделение существительного от прилагательного вставочными словами; некоторые наивные критики вменяют в вину такому тонкому стилисту, как Сологуб, то, что он пользуется этим, якобы модернистическим приемом («тяжелые на его грудь положил лапы»). А вот вам наудачу из Гоголя: «Поглощенные ночным мраком луга» («Вий»). «Блестели золотые главы вдали киевских церквей» («Вий») (вместо: «вдали блестели»). «Он не утерпел, уходя, не взглянуть» («Вий»). «Страшную муку, видно, терпел он» («Страшная месть») (вместо: «Он, видно, терпел страшную муку») и т. д.

2) Сложные эпитеты также употреблял Гоголь в избытке: «бело-прозрачное небо»,

«сутозолотая парча», «длинношейный гусь», «высоковерхие горы».

3) Иногда эпитеты эти дерзки до чрезвычайности: «оглохлые стены», «поперечивающее себе чувство», «ключевой холод» и т. д.

4) Характерны глаголы Гоголя; в употреблении их мы усматриваем самый откровенный импрессионизм: «Перси просвечивали» («Вий»), «Сияние дымилось», «Вопли... едва звенели», «Голос одиноко сыпался», «Слова... всхлипывали», «Валится... вода», «Холод прорезался в казацкие жилы», «Сабли... звукнули», «Запировал пир», «Шумит, гремит конец Киева», «Гора за горой... обковывают землю», «Очи выманивают душу», «Перепел... гремит», «Пламя... выхватилось» и т. д.

5) Я не говорю уже о сравнениях Гоголя; иногда целыми страницами идет описание того, с чем сравнивается предмет, который иной раз вовсе не описан. Я не стану утруждать внимание примерами. Достаточно привести одну фразу: «Слышался шум (какой же шум?)... будто ветер» (1-я степень определения шума); но не просто ветер, а «ветер в тихий час вечера» (2-я степень определения); этот «ветер» — «наигрывал, кружась, по водному зеркалу» (3-я степень определения шума); и не просто «ветер наигрывал, кружась», а — «нагибая еще ниже в воду серебряные ивы» (4-я степень определения). С одной стороны — «шум», а с другой стороны

— тончайший анализ (какой именно шум). Никто после Гоголя не выбирал таких изысканных сравнений. Характерна для Гоголя трехчленная форма сравнения: «Те луга (1) — не луга (2); то — зеленый пояс» (3) и т. д.

6) У Сологуба характерно скопление многих глаголов, существительных, прилагательных; у Гоголя тоже: «Степь краснеет, синеет, горит цветами» («Иван Федорович Шпонька»). Или: «Перепелы, дрофы, чайки, кузнечики, тысячи насекомых, и от них свист, жужжание, треск, крик — и вдруг стройный хор» (там же). «Пошли писать версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни, с самоварами, бабами...» («Мертвые души»). «Городишки... с лавчонками, мучными бочками, калачами... Зеленые, желтые и свежеразрезанные черные полосы...» («Мертвые души») и т. д.

7) Особенно характерно для Гоголя повторение одного и того же слова, параллелизмы и полупараллелизмы (иногда замаскированные): «В старину любили хорошенько поесть, еще лучше любили попить, а еще лучше любили повеселиться» («Страшная месть»). «Пировал до поздней ночи и пировал так, как теперь уж не пируют» («Страшная месть»). «Из-за леса чернел земляной вал, из-за вала подымался старый замок» (здесь параллелизм выдержан до конца). «Под потолком мелькают нетопыри... и тень от них мелькает по стенам» (замаскированный параллелизм).

8) Иногда расстановка слов или параллелизм достигают необычайной утонченности: «Снилось мне, чудо, право, и так живо, снилось мне» («Страшная месть»). «Блеснул день, но не солнечный: небо хмурилось и тонкий дождь сеялся на поля, на широкий Днепр. Проснулась пани Катерина, но не радостна; очи заплаканы, и вся она смутна и беспокойна». Здесь двойной параллелизм формы и смысла: параллель в расположении фраз и одновременно параллель между погодой и состоянием души пани Катерины: «Блеснул день» — «проснулась пани Катерина»; «но не солнечный день» — «но не радостна»; «небо хмурилось» — «очи заплаканы»; «и тонкий дождь сеялся» — «и вся она смутна». Или: «Муж мой милый, муж дорогой» (пропуск местоимения «мой» усиливает лиризм фразы) и т. д.

9) Иногда параллелизм у Гоголя только подразумевается: «А из окошка далеко блещут горы и Днепр; за Днепром синют леса... Но не далеким небом и не синим лесом любитесь пан Данило (фигура нарастания): глядит он на выдавшийся мыс...» («Страшная месть»).

10) Иногда изысканность формы переходит все пределы, и вот тогда-то ударит по нашим

нервам Гоголь намеренно банальной риторикой: «Божественная ночь! Очаровательная ночь». Но странно: именно эта риторика после тончайших красочных сочетаний, после тончайших изгибов фразы загорается невероятным блеском совершенства, и нам начинает казаться, что нет ничего проще и естественнее прозы Гоголя; но то — обман.

Я не могу перечислить здесь и сотовой части всех тех сознательных ухищрений, к которым прибегает стилистика Гоголя. Знаю только одно: в стилистике этой отражается самая утонченная душа XIX столетия. Нечеловеческие муки Гоголя отразились в нечеловеческих образах; а образы эти вызвали в творчестве Гоголя нечеловеческую работу над формой.

Быть может, Ницше и Гоголь — величайшие стилисты всего европейского искусства, если под стилем разуметь не слог только, а отражение в форме жизненного ритма души.

## ЧЕХОВ

I

Жизнь — замкнутая отовсюду комната. Тут мы с рождения до смерти заключены, как в темнице. Перед нами только стены, и никто, наверное, не скажет, что находится за ними. Мы все в одном положении. Видим одно. Знаем одно. Но разнообразно отношение к этому, единому для всех, содержанию жизни.

Мы можем говорить, хотя и заключены в тюрьму, из которой только смерть — выход, что стены темницы стеклянные. И развернутое перед нами содержание жизни — то райские, то адские картины великого Мастера — находится по ту сторону прозрачных стен. И чем глубже наши переживания, тем больше черт мы сумеем увидеть в развернутой панораме.

Мы можем думать и то, что стены нашей темницы вовсе не прозрачны, а разнообразные картины жизни — только фресковая живопись, покрывающая стены. Все это не там, а здесь, с нами. Мы можем тогда изучать свойства красок и род живописи, которой раскрашена наша жизнь.

Нам доступно еще иное отношение к жизни. Когда мы открываем сердце тем картинам, которые вокруг нас, мы можем не задаваться вопросом, где они развернуты. Нет нам нужды скоблить стены нашей тюрьмы в надежде, что отстанет слой красок, покрывающих эти стены, или горевать о том, что краски не отстают, и стало быть, они за стенами, а стены — прозрачные: мы можем любить эти картины жизни независимо от их положения только потому, что они — содержание нашей души. Относится ли это содержание к сущности или видимости — все равно: мы любим все это, а разве любовь спрашивает? Разве она требует документов? Мы любим. Любя, выражаем. И пусть мистик видит в выражении наших переживаний глубокие прозрения в сверхчувственное, а позитивист — только здешнюю жизнь, оба они должны согласиться, что такое выражение переживаний реально истинной, не претендующей на тенденцию реальностью.

Одно время ошибочно полагали, что, выражая глубины духа, мы отрываемся от действительности и что глубины нашего духа уже не действительность. Но когда заключили о недействительности всего глубокого и противопоставили плоскость глубине, еще более отошли от действительности в область миражей. Тенденциозное понимание жизни, провозгласившее «тьмы низких истин» в пику «возвышающему обману», тоже грешило против реальности, ибо приняло на веру слова о «возвышающем обмане». В результате получились две уродливых схемы: 1) «жизнь наша... душная... тесная... гроб» (стих Бальмонта), 2) жизнь наша — «печной горшок». Оба понимания жизни далеки от принципов истинного реализма, ибо в одном случае предполагалось а priori, что красоты, развернутые перед нами, — «где-то там, куда нет доступа», а в другом случае они низводились до фресок.



В обоих случаях жизнь обращалась в призрак. Забывалось, что истинный реалист не предполагает, а любит то, что есть.

Долгое время только потустороннее выражал символ. Отвергая потустороннее, отвергли символ. Противопоставляли ему понятие. И свели художественное выражение к какому-то мышлению в образах. Но ведь тут последний предел неясности — *contradictio in adjecto*. Забыли, что символ только выразитель переживания, а переживание (личное, коллективное) — единственная реальность. И если некоторые формальные дисциплины дают возможность заключать о призрачности переживания, то, с другой стороны, эти же дисциплины, проведенные до конца, себя отрицают. А если это так, если призрачны слова о призрачности переживаний как чего-то непосредственно нам данного, то переживание — единственная реальность. И символизм (выражающий и не вопрошающий) — единственная форма реальности.

Истинный символизм совпадает с истинным реализмом. Оба о действительном. Действительность — глубочайший и основной признак жизни. Сравнительно недавно открылся реализм символизма или символизм реализма. Истинно глубокий художник уже не может быть назван ни символистом, ни реалистом в прежнем смысле. II

Чехов был таким истинным художником. К нему могут быть сведены разнообразные, часто противоположные, часто борющиеся друг с другом художественные школы. В нем Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном. В силу непосредственности творчества он одинаково примыкает и к старым, и к новым: слишком отразилось вечное в его образах. Он — непрерывное звено между отцами и детьми, сочетая понятную для всех форму с дерзновенной смелостью новатора. Представитель тенденции «печной горшок» увидит в Чехове последнее слово своего направления. Наоборот: изысканного поклонника символизма прельстит стыдливая тонкость чеховских символов, и он с облегчением обратится к Чехову после Метерлинка. Он увидит, что эта осторожная стыдливость коренится в прозрачности его символов и что необходимое условие прозрачности — непроизвольность, непреднамеренность, то, чему имя «талант», «гений».

Еще недавно углубленным наблюдателям открылись бездны неясных переживаний. Но когда окружающая жизнь не откликнулась на слова глубины, наблюдатели отвернулись от окружающего, близкого; они облекли новые переживания в образы дальнего, причудливого. То здесь, то там разрывались ракеты странных грез; разрывали тишину обыденного тревожные фанфары. Так появились первые драмы Метерлинка, еще недавно казавшиеся неожиданными. Казалось, были вскрыты огромные пласты никем не затронутых прозрений, к которым не просочиться реальной жизни. И, однако, теперь мы видим, что это — заблуждение.

Мы видели порыв, быстроту, натиск, и показалось, что победа одержана. Творчество переплеснулось за жизнь и остановилось. Так стоит экспресс, по неизвестной причине задержанный на станции, словно торжествующий над жизнью — медленно ползущим товарным поездом. Но первоначальное расстояние, увеличившееся между поездами, опять уменьшается. Минута, и медленно ползущие товарные вагоны опередили экспресс; пассажиры экспресса, еще недавно смеявшиеся над медлительной размеренностью жизни, сами остались за барьером, а жизнь просочилась туда, где, казалось, не могло быть никакой жизни.

Чехов не покидал обыденного. Пристальный взор его ни на минуту не отрывался от мелочей. Он любил эти мелочи и сумел подсмотреть здесь больше, нежели Метерлинк — эта ракета, вставшая над жизнью и опять упавшая в нее. Если творчество Чехова порой и могло нам казаться товарным поездом и мы спешим за экспрессом, в настоящую минуту следует признаться в том, что многие из нас остались далеко позади со своими «экспрессами», а «товарный поезд», перегнав, врезался жизнью в неизмеримые дали душевных пространств.

Как успел нам прискучить досадный манекенный модернизм, в котором так быстро и ловко свили себе гнездо и пошлая поза, и наивно-старческое открывание Америк там, где уже нет никакой Америки! Действительный пафос перед развернутой бездной Вечности успел породить целые фаланги «ходульных дел мастеров»! С какой жадностью обращаешься порой к освежающим, целомудренным истокам обыденности: там еще чисты струи вечной жизни! Как научаешься ценить в таланте Чехова эту любовь к мелочам, в которых, казалось, нечему сквозить, в которых, однако, сквозит столько.

Приглядываясь к творчеству Метерлинка, видишь, что красною нитью в его произведениях проходит тенденциозность, заранее определяющая потусторонность его прозрений. Можно говорить и о предвзятой гиратичности, невоплощенной сухости его символов: наличность прозрения он подчиняет тенденции. Такая тенденциозность лишь тогда получает свое полное оправдание, когда откровение художника переплескивается за пределы искусства, в жизнь. Но такого рода действительность — удел пророков и учителей жизни. И если мы наши «порхающие» художественные прозрения захотим уяснить и проповедовать, нужно сперва освоиться с бесконечностью кристаллов знания. Только тогда наши прозрения завоюют себе место наряду с непреложными для ума истинами. Явное крушение подобных прозрений мы видим у Метерлинка: он окунулся в Вечность и захотел объяснять. Ничего не объяснил и должен был оставить занятые налетом позиции. Наоборот: Чехов ничего не объяснял: смотрел и видел. Его символы тоньше, прозрачнее, менее преднамеренны. Они вросли в жизнь, без остатка воплотились в реальном. И поскольку за начало реального мы берем образ переживания, а за форму его — символов, постольку Чехов более всего символист, более всего художник. III

Коллективное движение мысли параллельно движению массовых переживаний. Детерминизм, так недавно пугавший нас, не соответствовал ли пессимистической волне, охватившей наше общество? Казалось бы, Чехов — наиболее яркий выразитель пессимизма, и в его произведениях нет места радостной легкости; менее всего от него можно было бы ждать усмиренности вечного покоя. И, однако, это не так. Ведь он символист. Ведь истинное понятие о символе должно уничтожить в жизни деление на сущность и видимость, условность и безусловность. Символ — единственная, вечная реальность, и детерминистическая тенденция, явившаяся следствием более отчетливого уяснения некоторых рядов причинности, упорядочив функциональную зависимость явлений, всецело распространилась на жизнь с принятием лишь некоторых формальных методов познания. В символе же мы имеем преодоление понятий о формальном и субстанциональном, так что истинный художник-символист, сколько бы он ни изображал жизнь сквозь призму детерминизма, всегда произвольно вносит в нее неизъяснимую легкость и благодность.

Детерминизм в широком смысле, включая сюда и кантианство, отграниченный от иных методов познания и проведенный до конца, обеспечивая ясность понимания различных отношений, дает вместе с тем простор мистическим потребностям нашего духа. В последовательном проведении детерминизма как метода обнаруживается призрачность его как известного рода формализма. Параллельно с детерминизмом последовательно проведенный пессимизм произвольно переходит в трагизм и религию, где уже навсегда притупляется первоначально острое жало разочарований. Обнаруживается иллюзия, еще недавние ужасы жизни отлетают в область миражей. Открывается царство Вечного Покоя.

Ужас обыденности, пошлость — своего рода методологический прием Чехова, благодаря которому образы его получают четкость рисунка, оставаясь в области повседневности. Но зато повседневность становится колыхающей декорацией, а действующие лица — силуэтами, намалеванными на полотне.

В Чехове толстовская отчетливость и лепка образов сочетается с неуловимым дуновением Рока, как у Метерлинка, но, как у Гамсуна за этим дуновением сквозит мягкая грусть и тихая радость как бы непосредственного значения, что и Рок — иллюзия. Точно чародей,

ужаснувший нас безобразием жизни, мягким взором своим глядит из-за жизни: да, конечно, он знает еще что-то, чего мы не знаем, — знает тайну, символ, перед дыханием которого развеется Рок. Он чувствует то, чего не знают его печальные герои — мягкую грусть и легкость, — то, о чем нельзя говорить, но что есть и что знает заглянувший в глубину: как передать словами свободу последнего рабства, где пессимизм уже не пессимизм. Ведь сюда же течет последняя радость... Покоем Вечности — вечным покоем произвольно дышат его извне безнадежные образы. И насколько сильна эта произвольность! Вот что думает одно из действующих лиц его рассказов, глядя на картину: «Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой, все дальше, все дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь. И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, — она почувствовала себя одинокой, и захотелось идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного» («Три года»).

Вот произвольный символ, о котором нельзя спросить: «Что это такое и почему эти слова о вечном?» Есть тут нечто неразложимое; чувствуешь, что все это так. Когда, расставаясь с любимым человеком, брошенная в глуши провинции одна из сестер говорит улетающим журавлям: «Милые мои!», чувствуешь музыку Вечного Покоя, наполняющую жизнь беспечальным забвением вопреки всему. Пусть царит пошлость. Пусть герои Чехова говорят пустяки, едят, спят, живут в четырех стенах, бродят по маленьким серым тропинкам, — где-то там, в глубине, чувствуешь, что и эти серые тропинки — тропинки вечной жизни, и нет четырех стен там, где есть вечные, неизведанные пространства. Чем обыденней говорят они, тем больше речь их становится похожей на шепот, так что уже почти нет их речей — но красноречивее голос безмолвия в неизвестных пространствах. Он растет и растет — призывный колокол Вечного Покоя. И уже наверное знаешь о сереньких тропинках, что если все идти, идти и идти по ним, то там впереди, где вечерняя заря, будет покоиться отражение неземного, вечного.

Наступит пора, и критика глубже оценит истинный характер чеховского пессимизма. Читая изящно-легкие, всегда музыкальные, прозрачные и грустные произведения его, будут переноситься в тот уголок сердца, где уже нет ни горя, ни радости, а только Вечный Покой.

Его уже нет. Он в Вечном Покое. Пусть произносятся смутные речи, — слаще речей зашелестят над его прахом грустные березы, зашепчут сказки, сказки Вечности. В золотой солнечный день, и в ненастье, и сквозь темь, и сквозь бледно-бурые рукава серебристых метелей знаменательно засияет над могилой пунцовая лампадка. Будут часы отбивать время.

И долго, долго, помня о нем, будут приходить к тихой могиле, омытой вечным покоем безвременья.

## МЕРЕЖКОВСКИЙ

У Эйфелевой башни четыре основания — четыре металлических ноги. На металлических ногах утверждается площадка. С площадки и начинается тело башни. Между основаниями башни просторное пространство.

В России есть места, где сходятся три губернии на небольшой площади. Можно было бы соорудить башню наподобие Эйфелевой в три подножия. Каждое подножие начиналось бы в разной губернии. Тело башни принадлежало бы трем губерниям или ни одной, а, пожалуй, облакам, небу, птицам.

Если собрать книги, написанные Мережковским, можно сложить из них книжную башенку. О, конечно, эта башенка меньше Эйфелевой: она с удобством уместилась бы на чайном подносе. Но если анализировать содержание каждой из написанных книг, это содержание оказалось бы столь значительным, что могли бы мы сравнивать его, несомненно, разве только с большой башней. Вместе с тем нас поразила бы одна особенность каждой из сложенных воедино книг: каждая опирается на другую, все же они созданы друг для друга, все они образуют связное целое. Между тем Мережковский — романист, Мережковский — критик, Мережковский — поэт, Мережковский — историк культуры, Мережковский — мистик, Мережковский — драматург, Мережковский —...

Каждая из книг, написанных Мережковским, вовсе не представляет собой отдельную сторону его дарования, хотя он и является перед нами в разнообразных одеяниях: здесь как критик, там как мистик, а там как поэт. Но лирика Мережковского — не лирика только, критика — вовсе не критика, романы — не романы. В каждой из книг его вы найдете совокупность всех сторон его дарования: изменена форма выражения, изменен метод. Мережковский старается быть тактиком. Часто это ему удается. И весьма. Только что он пленил нас тончайшим анализом Достоевского, и мы начинаем верить ему как критику, он обращает все богатство своей критики на то, чтобы сделать экскурсию в область истории и осветить ее как-то необычайно. Вы примирились и с этим смелым прыжком: вы следуете за ним в глубь истории. Миг — и всемирную историю превращает он в пьедестал к прекрасной, как мраморная статуя, лирической скульптуре слов. Итак, под критиком и историком таился поэт? Не тут-то было: поэзию риторики превратит он в изящный покров своей огненной мистики, обожжет вас огнем, приблизит мистику невероятно. Если вы критик, поэт и мистик, он заставит поверить вас, что наступил конец мира... и потом закончит схоластической схемой: «везде раздвоение: это сила Христа борется с силой антихриста». И тут скроется от всех — по всей пирамиде книг пройдет на вершину своей башни, усядется в облаках с подозрительной трубой. Определите-ка его, кто он: критик, поэт, мистик, историк? То, другое и третье или ни то, ни другое, ни третье? Но тогда кто же он? Кто Мережковский?

Вот ход его лирико-критических пророчеств.

С холодной жестокостью опытного анатома он вскроет перед вами душу Анны Карениной, проведет вас по своим путям, пряча вывод. Выводом озадачит. Например: станет вас уверять, что астартические культы древности предопределяют и регулируют психологию Анны, что она — воплощение, скажем, Астарты. Способен он не только осветить астартизмом Анну, но и приблизить астартизм, преломив его в образе Анны. Анна-Астарта окажется далее апокалиптической Женой, преследуемой Драконом. Облеченная в солнце Жена Астарта-Анна Каренина! Это ли не безвкусица, не чудовищный «grotesque»? Или... послушайте: у вас голова пойдет кругом, почва зашатается под ногами. Вам может показаться, что все — только прообраз единой силы. Иван Иванович, задолжавший вам без отдачи, станет Иваном Ивановичем Хлестаковым, и далее: Тифоном, Ариманом, Драконом... Василиса Петровна, в которую вы влюблены, превратится в Жену Василису. Ваша жизнь окрасится необычайным. Вы будете проводить свои дни в борьбе с драконо-тифонным Иваном Ивановичем Пло, ополчившимся на солнечную Василису Петровну. Желтое ее платье назовете вы солнечным. Ведь можно сойти с ума! Пойдите теперь к Мережковскому, скажите ему: «Вы учили меня относиться к действительности, как к символам. Я превратил свою жизнь в символ: везде вижу враждующие начала. Всемирная история только ореол к символизму моих переживаний. Но далее: вы учили о том, что символы ведут к воплощению, писали: „Здесь кончается наше явное, здесь начинается наше тайное, наше действие“. Я увидел в Ногаткине драконизм, а в Цветковой — софианство. Ногаткин женится на Цветковой. Что мне делать?»

И Мережковский ответит: «Есть вечно женственное начало, и есть черт с хвостом, как у датской собаки, а вам я советую избавиться от кошмаров».

Ничего не ответит. Не знает, что сказать. А ведь поэзию, мистику, критику, историю — все

превратил Мережковский в ореол вокруг какого-то нового отношения к религии — теургического, в котором безраздельно слиты религия, мистика и поэзия. Все остальное — история, культура, наука, философия — только подготовляли человечество к новой жизни. Теперь приближается эта жизнь, упраздняется чистое искусство, историческая церковь, государство, наука, история.

И каким огнем залита проповедь Мережковского, как преломляется она в существующих методах творчества: в романах, в критике, в религиозных исследованиях! Привлекает она к нему эстетов, мистиков, богословов, просто культурных людей. Воистину что-то новое увидел Мережковский! И оно несоизмеримо с существующими формами творчества. И потому-то башня его книг, уходящая в облака, не имеет общего подножия. Как и башня Эйфеля, она начинается многими подножиями; подножия эти упираются в несоизмеримые области знания и творчества; в религию, историю, культуры, в искусство, в публицистику, во многое другое. Вершина же башни принадлежит только воздуху. Она над облаками. Там уселся Мережковский с подзорной трубой и что-то увидел. Мы не увидели: облака закрыли твердь. Мережковский спустился к нам рассказать о каких-то результатах своих надоблачных вычислений в формах, нам известных (иных форм не сумел создать — они будут созданы, быть может, будущим гением): стал одновременно критиком, и поэтом, и мистиком, и историком. Станет всем, чем угодно. Но он ни то, ни другое, ни третье. Скажут, пожалуй, что он эклектик. Неправда. Просто он специалист без специальности. Вернее, специальность его где-то ему и ясна, но еще не родилась практика в пределах этой специальности. И оттого-то странным светом окрашено творчество Мережковского. Этот свет неразложимый. Его не сложить из суммы критических, мистических и поэтических достоинств трудов писателя. И в то же время Мережковский при всей огромности дарования нигде не довоплощен: не до конца большой художник, не до конца пронизательный критик, не до конца богослов, не до конца историк, не до конца философ. И он больше чем только поэт, больше чем только критик.

Оставаясь в пределах строго искусства, почти невозможно говорить о его «Трилогии». Все равно вырвешься в мистику, в историю культуры, в идеологию. И безобразны многие страницы величественной «Трилогии» — то мертвые схемы дают многообразную серию его дивных образов, то мелочи, быт, «вещи» опрокидываются на эти образы. Мережковский подчас устраивает из своих романов археологический музей: здесь и одежды эпохи Возрождения, и «пурпуриссима» — румяна, которыми пользовались византийские императоры, и тиара «византийского папы» эпохи Петра I. Стены и потолок этого музея не соответствуют пестроту и богатству археологического материала: стены серые, казарменные; потолок образуют грязно-голубые доски, именуемые «бездна верхняя», пол, серый, каменный, — «бездна нижняя». На двух парах стен дощечки с надписями: «Идея богочеловечества», «Идея человекобожества», «Аполлон», «Дионис». Скучное, казарменное помещение, и в нем пестрота богатых археологических коллекций: «ригригиссима» и «идея человекобожества». Археология и схоластика! И вот через все три романа проходит перед нами ряд богатейших картин. Мережковский прекрасный костюмер. Ему надо изобразить жизнь Юлиана, Леонардо, Петра. Прекрасно: есть воск — можно вылепить из него желтые статуи, раскрасить их «пурпуриссима», а что касается до обстановки — в ней недостатка не будет. Собрано все, что нужно.

Выбрав в своем музее свободное место у одной из стен (археологические коллекции — шкафы — сдвинуты к середине), Мережковский окружает свои статуи всеми атрибутами эпохи. «Жизнь Юлиана? — давайте сюда материал из шкафов № 1, 2, 3 и т. д. Вот вам картина малоазиатского городка: война, костюмы, шлемы воинов той эпохи. Вот языческий храм: статуи, аромат...» Все названо своими именами, к каждому предмету быта приставлена этикетка. Так изображает Мережковский Юлиана в храме, при дворе, в Афинах, в походе. Ряд богатых и пышных картин. Но фон этих картин? Фоном послужит природа. Мережковский — нежный лирик природы. Он ее глубоко понимает. И дивными образами неба, серебряного месячного серпа над статуей перескажет он музыку, которой хотел бы аккомпанировать свои

археологические группы восковых кукол. Юлиан у Мережковского часто не Юлиан в смысле конкретного человека, а Юлианова кукла. Но небо у Мережковского — всегда небо. Оно живет, говорит, дышит. И вот Юлиан на фоне неба, одушевленного Мережковским, уже не только Юлиан, а символический образ того, что желает вложить в него автор. Но чтобы символ не был слишком груб (восковая кукла на фоне неба), Мережковский чуть-чуть стилизует свое небо, а? Боттичелли, Леонардо, Филиппино Липпи. Для этого он слишком хорошо знает живопись итальянских мастеров. Получается подобие жизни и действительная утонченность культуры в сценах его «хроник». Вот зрительный образ готов. Надо, чтобы действующие лица панорамы заговорили. Но куклы не говорят. Предоставьте говорить Мережковскому от их имени. Он сумеет сказать в стиле эпохи. Он для этого достаточно начитан. И вот выступит на авансцену сам Мережковский: будет говорить то басом, то дискантом, то комически, то трагически, и всегда стильно. О, это будет не просто разговор! Это будет диалог: будут ссылки, цитаты из замечательнейших умов того времени, расположенные в таком порядке, чтобы совокупность этих в форме диалога изложенных цитат служила незримым указательным пальцем к дощечке, повешенной на стене. Не забудьте, что археологическая группа на фоне картины итальянского мастера расположена у одной из стен музея, а на стене дощечка: «Идея человекобожества». Потом вся группа кукол будет перенесена к противоположной стене под дощечку: «Идея богочеловечества». Та же группа то стоит под «Аполлоном», то под «Дионисом». Потом, при помощи камер-обскуры, проецирует нам Мережковский ту же группу на пол, называемый «нижняя бездна», проецирует на «бездне верхней». Так покажет Мережковский несколько немых пантомим у всех четырех стен своего здания; переменит не раз фон у восковых групп; проговорит у каждой стены свой диалог в стиле группы и сообразно со стеной. И пройдет перед нами и вся жизнь Юлиана, и быт той эпохи, и религиозно-философский смысл этой жизни. Потом, убрав свои восковые куклы, наряды, утварь, статуэтки в нумерованные шкафы, он принимается за Леонардо. Прodelывает ту же процедуру. Группы пропутешествуют от Христа к Антихристу, от Антихриста к Аполлону, от Аполлона к Дионису, от Диониса к Христу. Все это путешествие будет потом проецировано на верхнюю и нижнюю бездну.

Получится полная аналогия с путешествием Юлиана от стены до стены.

То же с Петром.

В результате геометрическая правильность его громадной «Трилогии». Труд необыкновенно почтенный и солидный. Далее. Нужна не простая геометрическая правильность: Мережковскому нужно показать эволюцию двух борющихся в истории сил: христианства и язычества. Для этого Мережковский: 1) Располагает группы своих образов так, чтобы конфигурация групп одной части «Трилогии» соответствовала в целом конфигураций групп смежной части. 2) Дает несколько образов (иногда предметов), которые пройдут сквозь все части. Например: мраморную статую поставит в храме. Затем в виде археологической раскопки воскресит ее в эпоху Возрождения. И, наконец: во образе и подобию «венецейского истукана» перевезет ее в Россию. Или в хлыстовских радениях отыщет черты, сходные с оргиастическими культами древности. 3) В одной части «Трилогии», он переставляет свои группы справа налево, в другой — одновременно расставляет группы и слева направо, и справа налево, так что путешествие совершается одновременно в двух направлениях; наконец, в последней части расположение групп идет слева направо. Соответственно этому он слегка меняет конфигурацию цитат и своих комментариев в форме рассуждения к этим цитатам. Получается ясная и простая идеология. Во всем раздвоение: между хаосом и космосом, плотью и духом, язычеством и христианством, бессознательным и сознанием, Дионисом и Аполлоном, Христом и Антихристом. Противоположение между верхней и нижней бездной раздваивает, в свою очередь, каждую антиномию. Так, дух Христов оказывается и под маской аполлинизма, и под маской дионисизма; то же происходит и с духом Антихриста. Получаются сложные фигуры, точно кристаллографические модели. Раздвоенный Юлиан; потом Юлиан расчлененный. Студенты долго сидят над сложными кубиками, прежде чем

научатся определять кристаллические системы. Неопытные читатели Мережковского часто запутываются в сложных фигурах его исторического контрапункта идей. А он так прост: надо найти лишь принцип классификации. Далее: в Юлиане идеи человекобожества, язычества, плоти, государства, аполлинизма, антихристианства как будто преобладают. Как будто, потому что на дне их (в бездне нижней) открываются идеи противоположные (бездна верхняя). Юлиан этого не понял. Во второй части изложенным идеям противостоят идеи противоположные: контрапункт сложнее. В «Петре» перед нами трехъярусная идеология: 1) язычество с пролетом в свое противоположное, 2) историческое христианство с пролетом в свое противоположное, 3) противоположное двух Противоположностей (исторического язычества и исторического христианства) становится искомым единством. Тут и мистика, и гегелианство, и шеллингианство, и гностика, и символизм — одно, слитое с другим: Целая коллекция идей и целая коллекция костюмов, цитат, выписок.

Археология и идеология — вот смысл «Трилогии» Мережковского. В этой мертвой броне трепещет и бьется его огромный, позагнанный талант. Неужели это так?

Нет. Нет, не так.

Та многогранная идеалистическая броня, в которой закован творческий полет Мережковского, — броня прозрачная, вся сквозная.

Мы видим сквозь нее. Бесчисленные холодные грани, изнутри озаренные ярким светом, переливаются всеми цветами радуги. И идеи Мережковского только, видимо, сковывают богатство его образов: они преломляют образы, направляя их к одному фокусу. И этот фокус вовсе не идея, а какой-то символический образ: к нему стекаются для Мережковского все лучи жизни. Про автора «Трилогии» можно сказать, что он имел «одно виденье, непостижное уму».

Как прекрасно объясняет автор «Трилогии» это стихотворение Пушкина! Не потому ли, что оно самому ему чересчур близко? Был Мережковский-художник, пленялся свободой художественного творчества, проповедовал культ красоты. И красота мира явилась ему в Лике Едином. Увидел он Лик Единый.

Понял, что многообразие образов, их красота — только бесконечность личин до времени укрытого Лика. Ему показалось, что увидел он тот предел красоты, который доступен человечеству. И, увидав, не захотел видеть он больше ничего. Знал, что еще нет слов, чтобы описать то, что видел, нет понятий объяснить красоту, нет красок изобразить. И все засквозило ему одним, навек одним. С той поры стал рыцарем будущего — рыцарем бедным: все богатства науки, искусства, жизни померкли в немеркнущем свете. Все стало лишь средством: хоть вздохом передать зарю новой, грядущей, последней красоты.

Невольно опустил «стальную решетку» рыцарь бедный — Мережковский — на лицо свое: этой стальной решеткой стала для него идеология. Но свет, горящий в нем, сквозь него сияющий, лучится из-под забрала. «Стальная решетка» — забрало убогого шлема — вот идеология Мережковского.

Образы прибирает он к схемам. От этого живые лица, проходящие в его романах, превращаются в кукол, разукрашенных археологической ветошью. Становятся эмблемами мертвых схем.

Но идеи Мережковского — только вера, только символы, обсаженные аллеей красочных образов. Аллея ведет к горизонту, там яркое его ослепило, яркое солнце. Оно восходит. И каким золотым блеском сверкает красный песок аллеи — песок идей! Это не песок, это огненный бархат, которым восходящее солнце устало путь человечества. Этот свет освещает пригнанные к схемам образы «Трилогии». Восковые куклы только потому куклы, что история, люди как люди — все это умерло для Мережковского. Все это воскресло в одном,

живом. В жизни то

— жизнь, что запечатлело в себе несказанный образ — «непостижное виденье». Мы все — мертвецы. История мертва тоже. Только луч будущего ее озаряет. Юлиан, Леонардо, Петр вовсе не интересуют Мережковского сами по себе — только как символы.

Метерлинк неспроста писал для марионеток свои первые драмы. Он знал невозможность воплощения их в условиях современной сцены. И неспроста превратил Мережковский историю в археологический музей: он захотел распоряжаться с историей по-своему. Превращая ее в музей при своем кабинете, он убил в искусстве искусство, в истории — историю. История для него — «театр марионеток»; наука, культура, искусство — атрибуты марионеточного действия. Он сказал: «Скоро кончится действие — начнется жизнь». В новой жизни разглядел красоту он иную; для нее еще нет форм. И потому-то творчество его обращается к самым разнообразным формам, и ни к одной. «Трилогия» продолжается в его критической трилогии: «Гоголь и Черт», «Толстой и Достоевский», «Грядущий Хам». Теперь задумал он трилогию драматическую. Скоро у него будет три трилогии. Но это — все то же, все одна трилогия: тройственный знак Единого Лица, Единого Имени — «Непостижного Виденья». Не понять его романов без его критики. И критики — без романов.

Вероятно, драмы еще раз по-иному объясняют нам и критику, и романы, в свою очередь объясняясь ими.

«Бедный рыцарь» — как часто его упрекают в схоластике! Между тем и схоластика, и археология, и вся мертвенность некоторых художественных групп — не придает ли все это Мережковскому подчас неуловимую прелесть? У него есть своя прелесть. Может быть, эта прелесть несоизмерима с прелестью строго художественного творчества. Но Мережковский не художник. Его нельзя мерить чисто эстетическим масштабом. А если приходится мерить — удивляешься, как еще его высоко ставят, как не видят грубых и ясных недочетов в его творчестве!

Но как бы строго ни осуждать художника Мережковского, всегда найдем мы в нем нечто неразложимое ни на искусство, ни на критику: вместе с тем это «нечто» не идет в счет художественных достоинств его «Трилогии».

Я нарочно старался разложить «Трилогию» на схоластику и археологию, чтобы иметь право сказать о Мережковском то, что думаю: он не художник. Но он и не «не-художник». Он не художник только.

Я не хочу сказать, что он больше художника. Еще менее хочу я сказать, что он меньше. Для уяснения его деятельности приходится придумать какую-то форму творчества, не проявившуюся в нашу эпоху. Эта эпоха наша, должно быть, подходит к новым творческим возможностям. Об этих возможностях заговорил Мережковский (о, нет, не словами — музыкой слов!). Он как будто лучше знает неведомый нам язык. Но мы этого языка не знаем. Мережковский пытается привести свой язык к нашим понятиям, путается, смешивает слова. Но культурные люди стараются не замечать акцент иностранца.

Настаивать на том, что «Трилогия» Мережковского страдает многими художественными недочетами, и при этом смотреть на Мережковского только как на художника — значит совершать бестактность: надевать на него «тришкин кафтан». Анализировать его идеологию — значит укорачивать рукава этого кафтана.

Мережковский — вопиющее недоумение нашей эпохи. Он — загадка, которая упала к нам из будущего.

Построил книжную башенку; ее можно было бы подать на чайном подносе. Из щепотки порошка растут фараоновы змеи [Известный химический опыт.]. Из книжной башенки



Мережковского выросла вавилонская башня — идей, символов, загадок? Не знаем. Сам Мережковский с подозрительной грубой в руках взобрался по ней и скрылся от нас в облака. Мы не ведаем точно, где он и что с ним. Анализируем фундамент башни: одно подножие ее — искусство, другое — религия, третье — схоластика, четвертое — критика. Сама башня — ни то, ни другое, ни третье. Иногда сверху падает на нас дождь печатных листов — это Мережковский пытается с нами разговаривать.

На одном свитке написаны стихи, на другом — замечательное исследование о Серафиме Саровском. На третьем — странное словопроизводство: будто бы «пошло то, что пошло» (предполагается «пошло в ход»).

Но все, что бы ни писал Мережковский, странным каким-то сияет светом. Мы ждем, позовет ли он нас на свою башню, сойдет ли к нам со своей подозрительной трубой; иногда нам кажется, что башня его рассыплется, как рассыпаются «фараоновы змеи», когда к ним прикасаешься пальцем.

Может быть, снимется он со своей башни и улетит; может быть, уже летел (почем мы знаем, кто там сверху нас окликает). Может быть, Мережковский уже замерз там, за окнами, а разговаривает с нами ветер: ветер свежает его. Листки, а мы думаем, что это нам посылает грамоты наш заоблачный звездочет. Нет, это не так.

Ф. СОЛОГУБ

I

«Хочется сказать: „это он о себе“. Нет, мои милые современники, это о вас» («Мелкий бес». Предисловие автора).

— «Чур-чурашки, чурки-болвашки, веда-таракашки. Чур меня. Чур, чур, чур. Чур-перечур-расчур» («Мелкий бес», стр. 59).

Жизнь, по Сологубу, — это капли, продаваемые подозрительным армянином: «Каплю выпьешь — фунт убудет. Капля — фунт. Капля — руб. Считай капли, считай рубли» («Истлевающие личины», 77). Это он про себя?

— «Нет, мои милые современники, это про вас». Э, да и нужен же на него заговор: какой барин нашелся!

Чур-чурашки, чурки-болвашки, веда-таракашки. Чур меня. Чур меня. Чур, чур, чур. Чур-перечур-расчур.

Господин автор, что с вами?

«Что вы, поменьше как будто?.. Да и похудели... Вниз растет... Стремится к минимуму... По-настоящему его бы в участок... „Баринок“! И чиновники смотрят на него с суровым осуждением... Как осмелились идти вы против видов правительства?.. Уже он свободно ходит под столом... Стыд и срам!» («Истлевающие личины»). Грозит кулачком смеющимся ребятам: «Нет, мои милые современники, это я о вас».

Чур-чур-чур!

«Смешался с тучей пляшущих в солнечном луче пылинок» («Истлевающие личины»). Исчез, может быть, с мелкими, как пылинки, смешался с таракашками нежитями: еще, пожалуй, в суп заплывет.

«Чур-чурашки. Чурки-болвашки, веди-таракашки». Вы успокоились теперь, милые современники? Решим же «по сношению с Академией Наук... считать его выбывшим за границу» («Истлевающие личины»). II

Нет, не стряхнешь Сологуба с действительности русской. Плотью он связан с ней и кровью. В Чехове начался, в Сологубе заканчивается реализм нашей литературы. Гоголь из глубин символизма вычертил формулу реализма: он — альфа его. Из глубин реализма Сологуб вычертил формулы своей фантастики: недотыкомку, ёлкича и др.; он — омега реализма. Чехов оказался внутренним, но тайным врагом реализма, оставаясь реалистом. Сологуб поднял знамя открытого восстания в недрах реализма. Как-то странно соприкоснулся он тут с великим Гоголем, начиная с жуткого смеха, которым обхохотал Россию от древнего города Мстиславля до стен Петрограда и далее — до богоспасаемого Сапожка. Персонаж Сологуба всегда из провинции, и страхи его героев из Сапожка: баран заблеял, недотыкомка выскочила из-под комода, Мицкевич подмигнул со стены — ведь все это ужасы, смущающие смертный сон обывателя города Сапожка. Сологуб — незабываемый изобразитель сапожковских ужасов. Обыватель из Сапожка предается сну (не после ли гуся с капустой?); при этом он думает, что предается практическим занятиям по буддизму: изучает состояния Нирваны, смерти, небытия; не забудем, что добрая половина обитателей глухой провинции — бессознательные буддисты: сидят на корточках перед темным, пустым углом. Сологуб доказал, что и, переселяясь в столицы, они привозят с собой темный угол: доказал, что сумма городов Российской империи равняется сумме Сапожков. В этом смысле и пространства великой страны нашей суть огромный Сапожок.

Так соприкоснулся с Гоголем этот своеобразный антипод Гоголя. И слог Сологуба носит в себе иные черты гоголевского слога: отчеканенный, простой и сложный одновременно; только лирический пафос Гоголя, начертавший яркие такие страницы, превращается у Сологуба в пафос сурового величия и строгости. Далеко не всегда поднимается Сологуб в слог до себя самого: грязные пятна неряшливого отношения к словесности встречаются на всем пространстве его романов. Не всегда покрыты они словесной нивой; много сухого, потоптанного жнивья; много торчащих метел полынных. Но с иных мест его творений много уносим мы богатств в житницу нашей словесности. Часто фразы его — колосья, полные зерен; нет пустых слов: что ни слово, то тяжелое зерно тяжелого его слога, пышного в своей тяжести, простого в своем структурном единообразии.

«И вот живет она, ему на страх и на погибель, волшебная и многовидная, — следит за ним, обманывает, смеется, — то по полу катается, то прикинется тряпкой, лентой, веткой, флагом, тучкой, собачкой, столбом пыли на улице и везде ползет, бежит... — измаяла, истомила его зыбкой своею пляскою» («Мелкий бес», стр. 308). Какое обилие определений (волшебная, многовидная), глаголов (следит, обманывает, смеется, катается, прикинется, ползет, бежит, излаяла, истомила); и далее: прикидывается — тряпкой, лентой, веткой, флагом, тучкой, собачкой, столбом пыли, зыбкой пляской. Развертывая фразу, всякий банальный писатель наполнил бы этой фразой страницу. Сологуб сжимает многообразие признаков недотыкомки в одну фразу. Для усиления нужного ему впечатления он дважды повторит одно прилагательное: «и от этих быстрых сухих прикосновений словно быстрые сухие огоньки пробежали по всему его телу»; «на ее темных краях загадочно улыбался темный отблеск»; «легкий призрак летних снов» (здесь аллитерация для аналогичной роли); «с темного неба темная и странная струилась прохлада»; в последнем примере образец другого излюбленного им приема: ради величавости отставляет прилагательное от существительного глаголом: «тяжелую на его грудь положил лапу», «яркие загорались в черном небе звезды». В оригинальности средств изобразительности он тоже мастер: «тучка бродила по небу, блуждала, подкрадывалась, — мягкая обувь у туч, — подсматривала».

Вот какой слог этого большого писателя: тяжелый его слог, тяжелый, пышный; в пышности единообразный; в единообразии простой.

Такова же идеология этого задумчивого летописца: тяжелая его идеология, причудливая; в причудливости единообразная; в единообразии простая.

Действительность нашего мира, как и действительность инобытия распылил: здесь и там соединяет в себе пылинка-недотыкомка «с головою и ножками» попискивает: «я». Люди, боги, демоны, звери приводятся к основной единице, пискучей пылиночке; как и она, они пищат, а призрачная жизнь писк суетливого, бессмертного небытия превращает в плач, глас, хохот, рев. Недотыкомке противоплагается то, что ни здесь, ни там, нигде, никогда — смерть. Человек соединяет в себе пыль и смерть: развивающееся сознание убивает призрачную жизнь человека, угасающее сознание преодолевает эту жизнь в попрыскивающий писк взвизгнувшей пыли — в бессмертный писк бессмертной пыли. Над ней «с темного неба темная и странная струилась прохлада» — искони, искони: струилась, струится: струясь, проструится.

К демонизму приложил Сологуб детерминистический метод: получился детерминистический демонизм, т. е. в демонизме отсутствие демонизма. И если Гоголь неудачно пытался убить свой демонизм реализмом, Сологуб в наследии Гоголя покончил с демонизмом навсегда, воображая при этом, будто он воскрешает демонизм. Но об этом ниже.

Люди пошли от ныли — вот космогония Сологуба; им остается либо кануть от пыли в смерть, либо снова ввалиться в пыль родную. Рязановы, Мошхины (анархисты, революционеры, богоборцы) идут первым путем. Народ степенный, богобоязненный, чиновный — Саранины, Передоновы — вторым. Оба пути проваливают реализм действительности, в частности — действительности русской. Лучше умереть в юности: и нежностью необычайной Сологуб благословляет смерть отроков, убегающих от передоновщины, и отроковиц, презирающих жизнь, — «бабищу румяную и дебелую»: крепко невзлюбил он Сапожок.

Гоголь начал с колдунов и басаврюков, а кончил Невским проспектом, но Невский проспект оказался завесой — и дырявой завесой: какой-то басаврюк выставил из дыры нос — и нос заходил по Невскому; чего доброго, заходили и ноги без туловища; наконец, котелок на палке. Реализм жизни русской сумел-таки проклятый колдун разложить на носы. По всем правилам искусства Сологуб довершил разложение: он — первый атомист; взвешивает действительность русскую на атомные веса, и недотыкомка — единица его веса: она — пылинка с головкой и с ножками, прикидывается бациллой; заползет в нос: человек чихнет. простудится: пришел — разломала; глядь — «и тогда быстро выбежала из угла длинная, тонкая лихорадка с некрасивым лицом... обнимала...» («Истлевающие личины»). Уже не нос басаврюкин глядит из дыры на Сологуба, а миллиарды басаврюкиных бацилл свободно крутятся в пыли. О, Сапожок: не спасешь, но погубишь!

Чур-чурашки, чурки-болвашки, буки-таракашки. Чур меня. Чур меня. Чур, чур, чур.  
Чур-перечур-расчур. А букашки да таракашки так и поползут на закляния, и даже окажется, что «от мамзели клоны в постели» («Мелкий бес»).

Человек — недотыкомка, — как старая нянька Лепестинья, лепечет, пыль лелея, лепет да нашепты, и притом совершенно несознательно; а как только сознает ужас своего положения в Сапожке, то превращается в тоскливого, милого маленького ворчуна, ёлкича, у которого украли жизнь, зеленую ёлку:

Елкич в елке мирно жил.

Елкич елку сторожил.

Злой приехал мужичок,

Елку в город уволок.

Миленький ёлkich смерти протягивает маленькие ручки свои — родной, родной он смерти протягивает ёлkich ручки, когда «надвинулись докучные явления». III

Прост донельзя метод построения Сологуба: треугольник — человек (пленный ёлkich), недотыкомка и смерть; теза, антитеза, синтез; верхняя посылка, нижняя посылка, умозаключение; бог, мир, чёрт; богоспасаемый Сапожок, обыватель, читающий книжечки по буддизму, и обывательница, оные не читающая (дебелая дама); первая степень сознательности — у Паки мама, у обывателя Сапожка в окне сапожковская пыль; вторая степень сознательности — у Паки мама злая, у обывателя в комнате из окна много пыли; третья степень сознательности — Пака от мамы «махни-драла», обыватель из Сапожка в смертный колодец «махни-драла»; и вывод: в Сапожке злые мамы, в Сапожке много пыли, в Сапожке глубокие колодцы, в Сапожке обыватель от пыли «махни-драла» в колодец. Сологуб поворачивает треугольник свой то основанием вверх, то основанием вниз; Сологуб меняет посылки единого своего умозаключения; оттеняет буддиста-саножковца сапожковцем не буддистом и обратно; и кончает тем, что вносит в сапожковскую управу проект об увеличении числа колодцев; сапожковцы прячут от него детей, а он в костюме далай-ламы усаживается перед колодцами: «Дыра моя, спаси меня». Везде и во всем дивно описанная повесть о том, как обыватель сего града стал дыромоляем, сиречь буддистом.

«Пака в плену. Он — принц... Злая фея приняла образ мамочки... Мальчики проходили... — „Кто же ты?“ — „Я пленный принц...“ — „Ей-Богу, освободим...“ И вот уже был вечер... Обед приближался к концу... В открытое окно столовой влетела черная стрела... С краснеющей на ней надписью... И в то же время за окном детский голос выкрикнул площадную брань... — „Началось“, — подумал Пака (началось освобождение)... Но злая фея увозила Паку... Все на месте, все сковано, звено к звену, навек зачаровано, в плену, в плену» («Истлевающие личины»).

Вот тезис Сологуба. Далее идет развитие основного тезиса. Тезис. Готик думает: «За очарованной рощей обитает нежная царевна Селенита, легкий призрак летних снов».

Антитезис. Брат Лютик к нему пристает: «У свињи хвост, а у лошади?»

Тезис. Готик: «Вот и Селенита. Милая, милая». Антитезис. Лютик: «Русские моряки довели свой флот до гибели, вот они и Гибелинги». Оказывается, что обитатели суммы всех Сапожков — гибелинги.

Тезис. Коля:

«А в лесу как славно!»

«Смолой пахнет».

«Утром я белку видел».

Антитезис. Ваня (гибелинг):

«И скипидаром...»

«А я дохлую ворону».

Синтез. «Ваня хвалил смерть. Коля слушал и верил» («Жало Смерти»).

Тезис. Саша (с похвальным листом): «Все пятки...» Антитезис. Отец (гибелинг, насмешливо):

«Что же, на стенку повесишь?» Синтез. «Как-то странно и томительно горело его сердце» («Земле земное»).

И все становится наоборот (следующая стадия сознательности).

Тезис. «Митя (он же Пака, Коля, Готик и т. д.) опять решил прогулять уроки... Оставалось подделать барынину подпись... О Митином поступке послали матери письмо». Антитезис. Барыня (полная, глупая, дебелая): «Да как ты смел?» Синтез. Выпороли.

Идешь направо, и «томительно горит сердце»; идешь налево, и порка: куда ни кинь, везде клин; и антиномия углубляется.

Тезис. Митя видит в окне девочку Раю. Антитезис. Рая упала и разбилась. «Робко вышел Митя в кухню. Пламенные язычки, красные, как струйки Раичкиной крови, мелькали... за печкой». Синтез. «От алтаря, как горний вестник, приблизилась Рая...» Позвала — пошел: привела на четвертый этаж и выбросила из окна.

Гибелинги бросают в плен жизни стрелу с красной краской написанным красным словечком; словечко подскакивает печным огоньком: этим огнем (красным петухом) запалит дом взрослый Пака или Митя, когда станет Передоновым.

Паке (он же Коля и Митя) лучше умереть, чем соблазниться призывом к жизни, Лепестиньи, ворчуньи старой. Если соблазнится, ход умозаключения обратен. Тезис. Саша. «Все пятки...» «А в Сашиной комнате копошится нянька Лепестинья». Антитезис. Отец: «Что ж, на стенку повесишь?» Синтез. Саша: «Да, повешу». Лепестинья (входя): «Повесь над кроватью — спи, батюшка». И из синтеза разворачиваются новые ряды антиномий.

Знойным великолепием природа у Сологуба кивает, дразнит, душит, пылкие свои она лепечет нашепты — любовные она признания свои нашептывает. «Горицвет раскидал белые полузонтики, и от них к вечеру запахло слабо и нежно. В кустарниках таились ярко-лазоревые колокольчики, безуханные и безмолвные» («Земле земное»). «Здесь, в природе, спи, усни, отрок, — Лепестинья тебя возьми! Вырастешь, Передоновым будешь». Так убаюкивает Сологуб своих отроков.

Чур-чурашки, чурки-болвашки, буки-букашки, веди-таракашки. Чур нас. Чур нас. Чур, чур, чур. Чур-перечур-расчур. IV

Легкие, пряные цветы, ярко-лазоревые колокольчики: прекрасное тело женское; и лесть горничной: «В такую милашку, как вы, кто не влюбится» («Красота»). Это в колокольчик лазоревый гадкое вползает насекомое; поцелуй колокольчик — насекомое ужалит: о, земная роскошь, покрытая насекомыми! «На коже — блоши укусы». «От мамзели клопы в постели». «Ешьте, дружки, набивайте брюшки». И дружки (бывшие Паки, Коли, Ардаши) превращаются в животных, Ардалионов Передоновых. Вокруг них спускается «ночь, тихая, шуршащая зловещими подходами и нашептами». В этой тьме, кромешной и злой, стоит Передонов, представляя «барышень Руттиловых в самых соблазнительных положениях». И снятся ему дамы «всех мастей, голые, гнусные». Вот куда привела ты мальчика, Лепестиньюшка, — к счастью, к невесте? «Жирненькую бы мне», — с тоской в голосе говорит Передонов. Вишь, чего захотел «чёрт очкастый». Подлинно чёрт: «встретив миловидного гимназиста с непорочными глазами», дразнит его девочкой: «А, Машенька, здравствуй, раздевоня». — «У вас, любезный Ардальон Борисыч, зашалило воображение».

Все разваливается — дальше некуда идти; и богоспасаемый град Сапожок скалится ужасом. «Руттилов засмеялся, показывая гниловатые зубы». Пурпурные колокольчики уст издают тяжелый запах; директор точит зубы на Передонова: зубы, зубы везде — и зубы гниловатые «Чему смеетесь!» — восклицает Передонов; и из разъятой пасти гнило ватой вместе с клубами тяжелых слов выпархивает недотыкомка, начинает дразниться, опрокидывая на

Передонова людей, животных, предметы. В него шуточно прицеливаются кием — приседает от страха; подают кофе: «не подсыпано ли яду?» Вдруг Мицкевич со стены подмигнул. И мстит как только может: доносит на учеников, на обывателей, тащит портрет Мицкевича в отхожее место. Извне, изнутри — жжет его неугасимая Недотыкомка, юркая, как печной пламенек, как слово крылатое. — «От Юлии Петровны веяло жаром. Она хватала Передонова за рукав, от этих быстрых и сухих прикосновений словно быстрые сухие огоньки пробежали по всему телу». Но ведь уж это не Юлия Петровна. Помните, как описывает Сологуб лихорадку: «...быстро выбегала из угла длинная, тонкая лихорадка с некрасивым, желтым лицом... и ложилась рядом, и обнимала, и принималась целовать» («Призывающий Зверя»).

Красные буквы начертали на стреле мальчики гибелинги, освобождавшие Паку. Красные смертные буквы, как струйки Раиной крови, палили сознание Мити. Теперь красный развеивает Передонов, красный факел на Сапожок, творя заклинание: «Чур-чурашки, чурки-болвашки, веди-таракашки. Чур меня. Чур меня. Чур, чур, чур. Чур-перечур-расчур».

Вот что сделал из жизни Сологуб: «Вот вам, милые современники!»

Чур-перечур-расчур! V

Но он не колдун.

Правда, он гноит людям зубы, оставляет на теле блоши укусы, разводит у мамзели клопы в постели; все это довольно неприятно, но пусть ходят почаще к зубному врачу, почаще отмывают пыль, покупают в аптекарском магазине персидского порошку; обывателям Сапожка полезно привить элементарные культурные правила.

Колдовство Сологуба — химера, не более: ведь сам-то он такой большой в благих намерениях, в демонизме своем умалется бесконечно. Он в демонизме своем маленький, измученный ёлkich, у которого украли жизнь, зеленую елку. Вот и жалуется нам бедный ёлkich, скулит, забирается под одеяло: куснет здесь, куснет там; а мы храпим, мертвецким храпом храпим: не слышим ёлkича. И ёлkич бранится, шипит, ерепенится, ерошится, пугает.

Для нашего устрашения — нам в назидание, себе в утешение сладкую он придумал, сладкую усладу: измыслил фокус-покус с разложением действительности. Прикинулся колдуном — прыг на стол: сбежались к столу дети, а он им со стола: «Фу-фу-фу: все разложу, ничего не останется». Дети заплакали. «Чур-чур-чур». Подошла мама и сказала:

Ёлkич, миленький лесной

Уходил бы ты домой.

Елку ты уж не спасешь,

С нею сам ты пропадешь.

Кто-то из детей чихнул: и от чиха взвеваясь ёлkич: ножками в воздухе лёп-лёп и пропал («Январский рассказ»).

В чем же фокус бедного ёлkича? А вот в чем. ЕЛКИЧЕВА ЗАДАЧА

Дано: Атом жизни — недотыкомка (символизируемая то водородным атомом, то лейбницевой монадой, то теорией Босковича, а то и бациллой); сумма всех атомов или мир; мы,

глотающие миллиарды недотыкомок (в Сапожках дворники метлами взвеивают самум перед носом прохожего как раз в час его прогулки; прочее время дня пьют чай с калачами); управа, во власти которой вырыть колодцы для водоснабжения и орошения города.

Требуется доказать: Обыватель может чувствовать себя обеспеченным от пыли, только сидя в глубоком колодце: до сих пор, проваливаясь в колодец, там и оставались, нисходя в мир прохлады и тени — в Аид. Требуется доказать нисхождение в Аид.

Такова задача зеленого ёлкича. Доказывает он ее трояким образом, разбирая мир природы, мир бессознательной стихии сапожковца и далее: разбирает он сознательную стихию сапожковца.

1-я ступень сознания — сознание плена: Пака и мама; Саша в плену у Людмилы и Передонова; Скворцов, плененный Радугиным; Женя Хмаров в условиях среды и т. д.

2-я ступень сознания — видение недотыкомки: Шуткины зло шутят («В толпе»), Лепестинья, Руслан-Звонарева с бородавкой на носу, Стригаль и К°, Лихорадка и т. д.

3-я ступень сознания — приход смерти: она приходит к Рязанову; Митя, Коля кончают самоубийством; Лешу дают; Симочку убивают солдаты и т. д.

Вывод. Золотая заря природы — золотая заря смерти. Бессознательный зов любви — бессознательный зов к смерти. Смертная ясность сознания — смертная ясность смерти: сама смерть. Мы не мы: мы пыль, озлащенная зарей недотыкомки, золотеющая только в предчувствии смерти. Мы думаем, что мы люди, а мы или прах, или сознательные смертеныши. Вот какой фокусник Елкич! ХОД ДОКАЗАТЕЛЬСТВА

Природа

Бессознательное

Сознательное

«Горицвет раскидал белые полузонттики, и от них к вечеру запахло слабо и нежно» («Земле земное»).

«И когда Людмила целовала его колени и стопы нежные, поцелуи возбуждали томные, полусонные желания»... («Мелкий бес»).

«Был бы Пака весел, мил, любезен, не подходил к опасностям и к чужим, нехорошим мальчикам, и знался только с детьми семей из их круга» («В плену»).

Тезис

Антитезис

Тезис

Антитезис

Тезис

Антитезис

«Изгибался паслен с ярко-красными ягодами» («Земле земное»).

«Оторвал стебель и поднес к носу. Поморщился от неприятного, тяжелого запаха» («Мелкий бес»).

«И одежду, и Сашино тело облила она духами — густой, травянистый и ломкий у них был запах... странно цветущей долины» («Мелкий бес»)

«Людмила повалила Сашу на диван. От рубашки, которую она рванула, отлетела пуговица. Оголила плечо... — „Озорница“... — „Занюнил, младенец“...» («Мелкий бес»).

«Махал похвальным листом: „Все пятки, даже четверок мало“».

«Что ж, на стенку повесишь?» («Земле земное»)

«А в лесу-то как славно! Смолой пахнет».

«А я дохлую ворону под кустом видел» («Жало смерти»).

«Радовался и улыбался... и любил каких-то добрых людей... за рекой в золотисто-лиловых грезях» («Утешение»).

«Посреди поля была когда-то для чего-то вырыта канава... ненужная и безобразная» («В толпе»).

«Все было в ее горнице — перед этой белизной мерцали алые и желтые тоны ее тела, напоминая... оттенки перламутра и жемчуга» («Красота»).

«Она поспешно разделась и нахально улыбалась... Всю эту ночь ему снились дамы всех мастей, голые и гнусные»... («Мелкий бес»).

«Хозяйственный мужик Влас готовился загодя, наварил пива, накупил водки, зарезал барана».

«Сказала Аниска Сеньке: „Давай играть в баранчика?“ Полоснула по Сенькиному горлу» («Баранчик»).

«В замке тихом и волшебном там, вдали, за очарованной рощей, обитает нежная царевна, Селенита, легкий призрак летних снов» («Два Готика»).

«Казалось, что предметы, нелепые и не нужные, возникали из ничего. Из глупой... тьмы возникало неожиданное, нелепое» («В толпе»).

«Дым от ладана клубится по церкви, синеет и подымается вверх. У алтаря ходит Рая, полупрозрачная... Вся она, как никто из живых, и прекрасная»... («Утешение»).

«У мамзели клопы в постели»... («Мелкий бес»).

«На ком же... невинная кровь? — отвечал ангел: „на мне, Господи“» («Баранчик»).

«И бросились воины на детей и рубили их» («Чудо отрока Лина»).

«Проливающие кровь искуплены Моею кровью, и научающие пролитию крови искуплены Мною»... («Баранчик»).

«Твердили... о том, что бог, которому доньне мы поклонялись... только зверь, таящийся в лесу»... («Дикий Бог»).

Синтез

Синтез

Синтез



«В поднятой... руке... парня (задавленного толпой) светилась в солнечном свете кружка. И рука была странно воздвигнута к небу, как живой шест» («В толпе»).

«Не бойся»... Влез на подоконник в четвертом этаже... начиная падать уже, он чувствовал облегчение («Утешение»)

«Я не хочу жить». («Жало смерти»)... «Ты звал меня, и я пришла... И будет смерть твоя легка и слаще яда» («Смерть по объявлению»).

Смерть

Смерть

Смерть

Ах ты, фокусник-покусник! Покусничает, волшебник, надел армянский халат, двумя помахивает бутылочками: «Вот у меня какие, детки, две бутылочки: из одной хлебнешь — станешь бессмертен... пыльцей попрыскивать, пыльцой попискивать; хлебнешь из другой: и смертное, смертеныш, предстанет небытие». Посматривает армяшка, застращивает: из халата буку выделывает.

Не верьте, дети: это добрый наш фокус-покусник Федор Кузьмин Сологуб. Какое утешение, дети, нам его читать! Вырастите, прочтете: прочтете, поймете. Федор Кузьмич пришел показать вам фокус. А ну-ка, Федор Кузьмич, покажите-ка нам смерть: какая такая она у вас?

«Вот эдакая», — ответит папашам и мамашам Сологуб: накроет хлебный шарик колпачком и вновь откроет; и выйдет маленький ёлkich с шишкой на носу.

«Вот эдакая» — и выйдет милая девушка, милая Рая; «белые ризы цвели алыми розами и косы ее рассыпались, как легчайшие, пламенные струйки... От ее прекрасного лица изливался... нежный свет, а глаза ее в этом свете сияли, как два вечеряющие светила». Да разве это смерть? Чего вы боялись, дети: это ваша невеста.

«Вот эдакая» — и приходит милая, некрасивая, добрая мама и говорит плохо заученную роль, говорит о своих смертенышах (дети, не бойтесь, это все Коли и Пети!), говорит милые, милые слова: «Душу твою... бережно положу к себе на плечо и опущусь в чертог, где обитает мой владыко... И сок души твоей выжмет он в глубокую чашу... — и соком твоей души... на полночные брызнет он звезды» («Смерть по объявлению»).

Милая, как неумело исполняет смертную она свою роль. Говорит о смерти, а уста ее воскресением улыбаются: дети, идите за ней. «Тогда впустили... Аниску и Сеньку (глазевших на представление) в обители светозарные и в сады благоуханные, где на травах мерцают медвяные росы и в светлых берегах струятся отрадные воды» («Баранчик»). Что, колдун, напугал? Читатели твои, Аниска и Сенька, сидят на берегу у отрадных вод новой жизни, испивая медвяные росы любви новой, потому что образ твоей смерти есть образ взыскуемого града: града жизни. А смерть только актерка в неудачной трагедии «Победа Смерти», разыгрываемой в кабачке, о чем неумело проговорился сам автор.

Сологуб перепутал основные понятия при совершенной правильности последующих вычислений; преобразуя уравнения, перенес известные величины в одну часть, а неизвестные — в другую, позабыв переменить знаки на обратные; и в выводе вместо «плюса» мы ставим «минус», вместо «минуса» — «плюс», жизнь его называем смертью; смерть — жизнью.

Да, он проводит по всем путям смерти вплоть до... жизни. Исходит от — «1» — недотыкомки. Комбинирует недотыкомки в сложные формулы, в сложные дроби. Сложна формула его

смерти, но числитель преобразованной формулы по сокращению оказывается равным нулю: этот момент есть момент появления смерти; и неизменно она обманывает: зовет в небытие, а показывает «обитатели светозарные». Почему?

$0/1 = 0$ , жизнь = 0, — вовсе не правда; ведь отправная точка — скрытая в жизни смерть; и дробь есть дробь смерти; формулу  $0/1 = 0$  надо читать так: смерть = нулю; смерти не существует.

А самый конец (Митя бросается из окна, Коля тонет, милая дама убивает стилетом Рязанова, Мошкин топится) иногда случаен, но чаще нелеп, нелогичен, вымучен.

Пока Сологуб, переряженный в колдуна-армянина, поил нас водой смерти (водой живой), мы брызнули на колдунка водой жизни (смерти), и стал колдун уменьшаться; остался халат да шапка: там что-то попискивало: это был милый, маленький ёлкич, запутавшийся в одежде. Дети, возьмите ёлкича, поставьте на столик: скоро ёлкич большим дядей вырастет.

И дядя ёлкич вырастает — большой, большой дядя: перед нами большой писатель, певец новой жизни, обитателей светозарных — от них же сердце надеждой горит.

Поклонимся ему поясным поклоном.

Русский народ сложил горькую песнь о горьком горе. Горькое горе темной на Русь навалилось теменью. Жизнь на Руси скрылась в темном углу: темны лица россиян. Сологубу дали задачу: по темному пятну на лице у обитателя Мстиславля (или Сапожка — все равно) конструировать чистую тень. Погруженный в это занятие, он забывает, что работает с отрицательными величинами (от — «1» до «?» [Знак бесконечности]), и опускает минусы; так начинает он полагать, что одна недотыкомка или бесконечность недотыкомок суть положительные величины. После долгих вычислений восстанавливает бесконечную (чистую) тень, обозначая ее знаком бесконечности: ?. Тогда образ, свободный от тени, вынужден он обозначить «— ?» по контрасту. Получается абсурд: отрицательная величина — милая девушка, Рая; положительная — теневая лихорадка. К «+ ?» насильственно приставляется минус; к «— ?» так же насильственно приставляется плюс (основные плюс и минус вынесены за скобки). Имеем в одном случае «+» на «—»; в другом случае «—» на «+»; в обоих случаях получаем минус, т. е. жизнь и смерть суть отрицательные величины. Отсюда необходимость перейти либо к недотыкомке, соединяющей в себе пустую суету жизни с полным покоем смерти, либо к чему-то абсолютно несоизмеримому с ветхими образами как жизни, так и смерти: «Смерть повержена в озеро огненное... Се творю все новое» («Откровение»).

И подсознательная стихия Сологуба раздваивается: видит милую Раю и Раину тень, лихорадку. Но ветхим, аскетическим, мертвым сознанием своим хватается за тень, распыляя Раю в облако грез: а Рая реальная, живая, милая; осветите только ее со всех сторон; пуще дивная ее красота озарится; тень исчезнет.

Рая, душа русской правды: но она в тени; в тени и мы, а с нами и Сологуб. Вообразил себя буддийским бонзой и воссел на корточках перед темным углом. Буддизм хорош на Тибете; в Сапожке он только Дыромоляйство: сидит в избе, а в избе дыра; молится в дыру: «Изба моя, Дыра моя — спаси меня». Но большое его юродство больно нас обличает: ведь дыромоляи и мы, только скрытые. Наше тайное стало явным У Сологуба. Он взял да и сел в угол, как был: в сюртуке, со стаканом чаю; сел нам во обличение. И, обличенные им, должны мы ему сказать: «Тебе говорим: встань».

Сидение на корточках в углу перед собственной своей тенью — юродство, т. е. рыцарский подвиг: в Западной Европе издавна водились рыцари, возбуждая почтение; а в Сапожке издавна водились юродивые, возбуждая страх суеверный. Возбуждает страх и сидение Сологуба перед пустым углом: полно, не дети мы. Подойдем же к этому громадному художнику и скажем ему:

— Спасибо тебе, человек Божий: посохом указал на безглазую нашу смерть, и мы увидели, что нет у нас безглазой смерти!

## БРЮСОВ

I

Валерий Брюсов — первый из современных русских поэтов. Его имя можно поставить наряду только с Пушкиным, Лермонтовым, Тютчевым, Фетом, Некрасовым и Баратынским. Он дал нам образцы вечной поэзии. Он научил нас по-новому ощущать стих. Но и в этом новом для нас восприятии стиха ярким блеском озарились приемы Пушкина, Тютчева и Баратынского. То новое, к чему приобщил нас Брюсов, попало в русло развития поэзии отечественной. На последних гранях дерзновения на Брюсове заблестал венец священной преемственности. От повседневного ушел он в туман исканий. Но только там, за туманом неясного заходящее солнце пушкинской цельности озолотило упругий стих его. Он — поэт, рукоположенный лучшим прошлым. Только такие поэты имеют в поэзии законодательное право: порывая со старым, они по-новому восстанавливают лучшие традиции прошлого. Только такие поэты спасают прошлое от обветшания: бичуя недостатки прошлого, они заставляют достоинства его говорить за себя. Как лучист и ароматен Пушкин, как завлекателен Баратынский сквозь призму брюсовского творчества! Все мы с детства обязаны хвалить Пушкина. Холодны эти похвалы. Они не гарантируют нас от позднейших увлечений ничтожной музой Надсона или ловкой музой графа А. Толстого. Пушкин самый трудный поэт для понимания; и в то же время он внешне доступен. Легко скользить на поверхности его поэзии и думать, что понимаешь Пушкина. Легко скользить и пролететь в пустоту. Вместо наслаждения хмельным тонким ароматом поэзии пушкинской мы принимаем его музу безуханной. Если отрешиться от арлекинады слов, которыми мы прославляем Пушкина, он для нас в сущности — ничто, водруженное на Олимп. Удивительно ли, что потом Олимп заполняется часто второстепенными, но действительно понятными поэтами.

Вот почему изучение поэзии Брюсова, помимо художественного наслаждения, которое сопровождает это изучение, еще и полезно: оно открывает нам верную тропу к лучезарным высотам пушкинской цельности. И в то же время тайна Пушкина, о которой нам говорил Достоевский, разгадана Брюсовым. Тайна пушкинской цельности оказывается глубочайшим расщепом души, дробящим, как меч, всякую цельность жизни. Цельность жизни оказывается противопоставленной цельности творчества. Открывается новый ряд борений и противоречий в Пушкине, доселе неведомых нам. Пушкин оказывается не только поэтом, но и священным трагическим героем, укрывшим священство свое под ризию поэзии. Все это узнаем мы о Пушкине потому, что видим в поэзии Брюсова несомненную цельность; но от нас не укрыто в Брюсове и то, откуда получается эта цельность или, вернее, эта видимость цельности. То, что укрыл Пушкин, выдал Брюсов. Брюсов и Пушкин дополняют друг друга. И если в Брюсове мы подчас угадываем Пушкина, то в Пушкине с равным правом мы начинаем видеть ряд новых брюсовских черт.

Ни один поэт не развертывался с такой неустанной прогрессирующей силой, как Брюсов. Путь, совершенный им от выпусков «Русских символистов» до «Венка», огромен. Из болотистых стран декадентских исканий выросли льдистые венцы его творчества. Но на этом горном пути нас встречает область суровых мечтаний — страна горных уступов, покрытых туманом и чахлою зеленью, в которой влажно тонет солнечный луч. Как прекрасно очерчена эта область в еще только наметившемся абрисе творчества Брюсова — на страницах «Tertia Vigilia». И далее: как резко обозначены гранитные массивы этого творчества в залитом блеском «Urbi et orbi».

Но если бы мы взглянули на творчество любимого поэта оком будущего, конечно, «Венок»

остановил бы наше внимание. Вот почему мы приветствуем «Венок» не только как новый шаг Брюсова в область дерзновенных исканий, но и как начало воплощения тех образов, которые руководят всяким творчеством, но которые сумеет воплотить только великий поэт. Брюсов — единственный великий русский поэт современности. Мы должны отметить это теперь же, чтобы не уподобиться тем критикам, которые вздыхали о скудости отечественной литературы сначала в эпоху Пушкина. Гоголя и Лермонтова, а потом в эпоху Толстого и Достоевского.

Последний сборник поэта — столь крупное явление в области творчества, что, касаясь его, мы должны касаться вообще приемов творчества Брюсова. Эти приемы воскрешают вечные приемы творчества, столь часто забываемые нами.

Во взглядах на поэзию Брюсов произвел глубокий переворот. Этот переворот обусловился рядом положительных завоеваний в области формы. Не только словом, но и делом показал Брюсов, что форма неотделима от содержания и что символы истинной поэзии всегда реальны. Символ, как цельность образа, сливает форму образа с содержанием этой формы. Нет истинной реальности в символикации, и неделимое единство образа распадается. Форма тогда является нам поверхностью, под которой мы должны восстановить содержание. Отсюда начало различий в способах художественного восприятия: 1) требуется восстановить по форме соответствующее ей содержание; 2) по угаданному содержанию исправить данную форму до символа или до неделимого единства. Дается как бы задача на построение некоторого треугольника, основание которого есть линия, проведенная от данной формы к угаданному содержанию, а вершина — неделимое единство их в символе. Требуется умение в данной форме прочесть символ; требуется смелость решить, налагается ли символ на форму образа.

Идеал поэзии — воплотить слово, показать слияние формы образа с символом. Только тогда символический треугольник обращается в точку, в символ. Если в любом произведении искусства есть неполное совпадение содержания с формой, можно говорить о тройственности принципов творчества, приводящих форму или содержание переживания к символу. Чем дальше вершина символического треугольника, т. е. символ от образа, тем менее соответствует так называемая форма содержанию, тем менее совершенно художественное произведение, тем более в нем посредственности, невольной схематизации, невоплощенности, идеальности.

Идеал поэзии — уничтожить посредственность, т. е. растворить форму и содержание образа в живом символе. Но камень преткновения — форма искусства. Форма искусства должна получить жизнь. Тут поэт, творящий формы образов и выражающий эти формы посредством слова, становится сам словом, воплощая слово. Сам художник становится художественным произведением. Но тут — предел поэзии. Тут — рождение в недрах поэзии религиозного культа личности. Тут соединение творчества и религии в сотворении художником религии, в теургии.

Лавровый венок поэта теургическое служение превращает в венец царский или мученический. Поэзия есть путь, а не вершина пути. Поэзия есть начало, но не конец. Преображение поэзии там, где творчество поэта обращается на себя. В зависимости от того, провозгласит ли художник божественным свое личное «я» или «я» мировое, открывающееся в нем, решается вопрос, становится ли он богом, или в Боге. «Я» личное восстает против «я» мирового или сливается с ним. Оба пути одинаково начинаются в искусстве. Искусство — всегда опосредствованная религия личности, принявшей или отвергнувшей Бога. Вот почему поэзия — это предвкушение громов последних или тишины последней. Вот почему всякий совершенный поэт произвольно приближается к богооткровенным или богоборческим переживаниям; его произведения палят нас огнем демонизма и откровения. Брюсов — совершенный поэт. Часто форма его образов налагается на символ. В простых образах его творчества не простое нам снится. Неспроста он прост: но, приближаясь к цельному единству, он приближается к пределам поэзии. В образах, им воспетых, узнаем мы вечные

образы демонизма.

Теургический принцип предполагает нераздельную цельность формы и содержания. Содержанием художественного творчества является тут весь комплекс переживаний, отображенных в образе вселенной, а формой, творящей эту вселенную, — последнее звено в видимой цепи творений — человек. Человек — миротворец: его мечта абсолютно реальна. Человек подобен Богу, как творец. Его цель — восхитить силой Царствие Божие. Он — единство вселенной и Творца, единство формы и содержания. К этому абсолютному единству формы и содержания стремятся условные единства формы и содержания романтического и классического принципов творчества. Эти единства достигаются в романтическом творчестве путем претворения формы в средство, а содержания — в цель; обратный путь являет нам классический принцип в чистом виде. При таком нарушении равновесия между содержанием и формой безраздельное единство символа не совпадает уже с творящим, а с объектом творчества. Возникает путь романтизма и классицизма. Творческая форма отделяется от творца. Возникают формы искусства.

Идеал классического искусства — подчинить содержание форме. Но явить последнюю форму — значит явить абсолютный субъект познания. Но субъект познания — или пустая норма, или норма, опирающаяся на ценность. Ценностью же является все содержание сознания «я», понятое как символ. В художественном творчестве этим символом является сам художник, противопоставленный Богу. Классическое творчество неминуемо переходит в богоборчество, если оно последовательно. Брюсов — чистейший классик. Классический принцип он проводит до конца. Вот почему он часто возвышается над чистым искусством. Вот почему его образы, холодные извне, изнутри чаруют нас силой магической, опаляют огнем демонизма. Классическое творчество только через магию ведет к теургии. Теургия есть белая магия. Черная магия небытия, внутри таящаяся в эстетизме, разрывается магией белой и сквозит багровым заревом борьбы и уничтожения. Холодные образы брюсовской музыки полны пожара пламенного. Оттого-то чарует нас Брюсов. И влечет, и манит.

Русская поэзия ознаменовала свое освобождение от ложного классицизма резкой антиномией между классицизмом Пушкина и романтизмом Лермонтова. Последующее развитие поэзии не углубило этой антиномии, а, наоборот, — сгладило. Классический и романтический принцип не соединились, а неопределенно смешались. От Некрасова и Тютчева, через Фета, Полонского, Майкова приняли мы смешанные традиции. Наконец, богоподобный стих Пушкина выродился в подозрительную, как чужой фрак, гладкость Голенищева-Кутузова, а огненная тоска Лермонтова — в унылое брюзжание Апухтина и бессильно-честные вздохи Надсона.

Наконец, появился крупный талант, который придал старому стиху подобие новизны, накинув на него ангелоподобный покров примиренности между формой и содержанием. Я говорю о Бальмонте.

Молодая русская поэзия резко отвергла неопределенное отношение к форме и содержанию тройным противоположением неопределенным взглядам. Мотивы, скрыто руководившие молодой русской поэзией, таковы: 1) форма и содержание неотделимы [Эта старая истина большинством была совершенно забыта.]; 2) их единство может быть условно и безусловно. Условное единство определимо: 1) полным отрешением от формы и от содержания (неудачные попытки Александра Добролюбова); 2) подчинением формы содержанию: содержание берется как форма (В. Иванов, А. Блок); 3) подчинением содержания форме (Брюсов).

Брюсов первый поднял интерес к стиху. Он показал нам опять, что такое работа над формой. И многое, скрытое для нас в творчестве любимых отечественных поэтов, засияло как день. Брюсов не только явил красоту своей музыки, но и вернул нам поэзию отечественную.

В последнем сборнике Брюсова с особенной яркостью определились детали его творчества. Любовь к слову самому по себе достигает здесь красот неопишуемых. Брюсов первый из русских поэтов проанализировал бесконечно малые элементы, слагающие картину творчества. При помощи ничтожных средств достигает он наиболее тонких эффектов. В этом умении передавать едва уловимое простыми средствами получает свое оправдание закон сохранения творчества. Вот почему, определяя, в чем заключается обаяние его музыки, приходится говорить о простой расстановке слов, о запятых и точках. Между тем этими простыми средствами он пронизывает строчки своих стихов красотой небывалой и новой. Брюсов — первый из современных русских поэтов воскресил у нас любовь к рифме. Не он ли в «Urbi et orbi» щедрой рукой разбросал новые рифмы, тотчас же подхваченные его учениками и подражателями. В разбираемой книге наряду с утонченными рифмами (Менотий, дремоте; достроен, воин; сцеплены, затеплены; ставен, бесправен; Фалерна, верной и т. д.) целый ряд простых рифм. Но чувствуешь, что простота эта — вторичная: простота сложности, себя упразднившей. Есть у Брюсова утонченнейшие образы:

Листья со вздохом под ветром, их нежащим,

Тихо взлетают и катятся вдаль,

(Думы о прошлом в видении нежащем)

Жить и не жить — хорошо и не жаль.

Острым серпом, безболезненно режущим,

Сжаты в душе и восторг, и печаль.

Есть и образы, точно расшитые лучезарными красочными шелками. Например:

Словно змеи, словно нити,

Вьются, путаются, рвутся

На волнах огни луны.

Или:

Желтым шелком, желтым шелком

По атласу голубому

Шьют невидимые руки.

К горизонту золотому

Ярко-пламенным осколком

Сходит солнце в час разлуки.

Но поэт редко пользуется пышностью красок, которыми владеет так мастерски. Вместо сверкающих эпитетов Брюсов обращается к эпитетам верным, простым, подмечающим характерную подробность изображаемого. Часто не краска, а рисунок образа поражает нас в поэзии Брюсова. Два обыденных слова в сочетании необыденном медленно и непреодолимо входят в душу.

Все — обман, все дышит ложью, —

В каждом зеркале двойник,

Выполняя волю Божью,

Кажет вывернутый лик.

Всегда поражает нас дар речи необычайной. У Брюсова еще больший дар: дар речи простой. Эта простота особенно пленяет нас в отделе «Правда Кумиров». Точно перед нами строгие образы, начертанные желтой и коричневой краской по черному фону древнегреческих ваз.

Воскресив в нас любовь к рифме, Брюсов первый воскрешает перед нами понимание интимной жизни строчки. Своеобразный ритм его размеров углубляется гениальным подбором не только самих слов, но и звуков в словах. Музыкальному ритму соответствует ритм мыслей и образов. Удивительно умеет Брюсов пользоваться параллелизмом слов и образов, в то же время чаруя слух и воображение прихотливым разнообразием в пределах однообразия данного параллелизма.

Мы не ждали, мы не знали,

Что вдвоем обречены.

Были чужды наши дали,

Были разны наши сны.

Стоит остановиться на приведенном четверостишии. Здесь особенно рельефны приемы Брюсова. Всякий другой утомил бы нас сплошным параллелизмом этих строк: 1) мы... мы; 2) повторение глаголов; 3) последние строки — сплошной параллелизм. Чтобы отчетливее пояснить нашу мысль, мы приведем те же строчки, но с маленьким изменением.

Мы не знали, мы не знали,

Что вдвоем обречены.

Были чужды наши дали,

Были чужды наши сны.

Сравнив приведенное четверостишие с четверостишием Брюсова, мы ясно увидим свободу брюсовского параллелизма и порабощение формой в видоизмененном нами варианте. Мы привели этот вариант как образец добросовестного владения формой, в отличие от победы над формой у Брюсова. В расстановке слов у Брюсова часто бывает выдержан музыкальный и этимологический параллелизм и сохранена гибкость формы. Брюсов, мастерски пользуясь формой, остается всегда за пределами формы. Брюсов, оставаясь строгим, всегда капризен, своеобразен. Банальный поэт, наоборот, поэтому-то и рвется в бесформенность, что этим путем желает сохранить остатки своей индивидуальности от роковой над ним власти формы. Если бы нам сказали слова Орфея к Эвридике:

Слышу, слышу шаг твой нежный,

Слышу шаг твой за собой.

К жизни мы идем мятежной

Узкой, мертвенной тропой...

— мы не могли бы формально придраться к этим словам, но и ничем бы особенно не поразились. Что же делает Брюсов? Он переставляет два слова (глагол «слышу» и местоимение «твой»), и двустишие поет музыкой необычайного созвучия. Он повторяет существительное «тропа» два раза, и не в виде параллелизма, а в оригинальной расстановке. Перед нами преобразенное четверостишие, точно прикоснулся к нему жезл мага:

Слышу, слышу шаг твой нежный,

Шаг твой слышу за собой.

Мы идем тропой мятежной

К жизни мертвенной тропой.

В простоту слов и образов сумел тут внести Брюсов изысканность расстановки.

Брюсов первый из современных поэтов сумел изгнать из стиха лишние пустые слова, которыми даже большинство лучших поэтов пользуется для наполнения стиха. У Брюсова нет ненужных слов. Поражает его ясная, простая, короткая речь.

Стиль — душа поэта. Есть мелодия и гармония стиля. Пышность эпитетов и метафор относима к гармонии. Расстановка слов являет мелодию. Плохая мелодия может быть прекрасно гармонизирована. Но гармонизация не заслонит красивой мелодии. Мелодия может обойтись без гармонии. Ритм — вот что главное. Мелодия ближе к сущности музыки, к ритму. Гениальные строчки Бетховена часто — незатейливые мелодии. Расстановка слов — мелодия стиля. Расстановка слов часто открывает нам глубины души творящей. Гармонизация стиля часто не более поверхностна, чем зыбь морская.



Удачно выразился Малларме, что гениален поэт, сумевший найти новое место слову. Поражает нас расстановка слов у Брюсова. Брюсов владеет даром мелодийным. Он — лучший стилист среди современных русских поэтов.

Классический принцип в поэзии Брюсова вполне определился. На это указывает дышащий пламень демонизма из-под железной брони, в которую закована его муза. Но мы не знаем, овладел ли Брюсов всем строем мыслей, сопровождающих творчество классика, или, наоборот, этот строй мыслей овладел Брюсовым. Куда пойдет Брюсов, если он достиг уже льдистых венцов своего творчества? Здесь, на вершинах, предлагается мир сей. Здесь начинается третье искушение Христа дьяволом: искушение царством. Нужно преодолеть земную косность власти: нужно лететь на крыльях религии. Или, наоборот, не поняв неба, отвернуться от неба.

Брюсов — маг. Бездны мира издавна зияли в его образах. Зияют они и в «Венке». С особенной ясностью раскрывается магизм Брюсова в отделе «Из ада изведенные». Но магизм — борьба косности земной с крылатым полетом. С большей ясностью на вершинах земных видит поэт глубины небесные. Как поступить возвышенно попирающему землю с глубиной бездн небесных? Измерять или не измерять их полетом? Поэт медлит.

Страшен и неведом,

Там крылатый Кто-то

Озарен огнем.

Следом! Следом! Следом!

В чаяньи полета

Бросимся вдвоем.

Но почему же —

Опять душа моя расколота

ударом молнии, и я,

Вдруг ослепленный вихрем золота,

Упал в провалы бытия.

И наконец:

Я знаю, меч меня не минет...

На ледяном троне воссел поэт, возвышенно попирающий землю. Но из бездн небесных к нему протягивает жало молний, словно меч, Крылатый.

Достигнув художественной цельности, Брюсов стоит между творчеством и жизнью, очищенной творчеством. Смерть и жизнь в нем борются. И если бы мог ограничиться Брюсов

формой жизни, лучезарно опочил бы в творчестве. Но он глянул сквозь формы в Жизнь Ценную. Отныне Образ Крылатого Меченосца не оставит его, пока он не выберет путь Жизни или Смерти. II

— Да, да... Книгоиздательство «Скорпион»! — раздается металлический голос, четкий. Металлически, четко выбрасывает низкое фальцето размеренные слова.

И слова летят, точно упругие стрелы, сорванные с лука. Иногда еще они бывают отравлены ядом.

«Да, да... Чудесно», — продолжает все тот же голос, такой холодный, такой властный, такой церемонный голос.

Это вы вошли в редакцию «Весов». Полки, книги, картины, статуэтки. И вот первое, что вам бросилось в глаза: в наглухо застегнутом сюртуке высокий, стройный брюнет, словно упругий лук, изогнутый стрелой, или Мефистофель, переодетый в наши одежды, склонился над телефонной трубкой. Здоровое насмешливо-холодное лицо, с черной заостренной бородкой — лицо, могущее быть бледным, как смерть, — то подвижное, то изваянное из металла. Холодное лицо, таящее порывы мятежа и нежности. Красные губы, стиснутые, точно углем подведенные ресницы и брови. Благородный высокий лоб, то ясный, то покрытый легкими морщинами, отчего лицо начинает казаться не то угрюмым, не то капризным. И вдруг детская улыбка обнажает зубы ослепительной белизны. То хищная черная пантера, то робкая домашняя кошка.

«Да, да... Чудесно»... Локоть опирается на телефонный прибор.

Вы вошли. Из-под длинных-длинных точно бархатных ресниц грустные вас обжигают, грустные глаза неприязненно. Вы немного смущены. Вы незнакомы с Валерием Брюсовым. Предлагаете ему вопрос. «Не знаю, право: это касается...» Вы замолчали. Молчит и он — густое, наполненное влажной тяготой молчание. Не знаете, что сказать: вдруг кажется себе самому глупым—глупее, чем до сих пор себя считали. Просто вас поразила деловитая серьезность поэта безумий Валерия Брюсова, чуть подчеркнутая, будто старомодная вежливость (Ницше тоже казался несколько старомодным). «Трр» — телефонный звонок. И пружинным движением он приложил руку к груди, точно проделал перед вами восточный «селям»; утрированно вежливый поклон и легкие шаги, точно прыжки пантеры, к телефону.

— Книгоиздательство «Скорпион»... Да, да... Чудесно!

«Я с Богом воевал в ночи: на мне горят его лучи», — вспоминаете вы его стихотворение, а вот он сухой, замкнутый, деловитый повелительно-вежливым тоном кричит в телефон. Вам начинает казаться, что это колдовство, что Валерий Брюсов нарочно такой перед вами, чтобы скрыться. Вы застали его врасплох. Может быть, перед вашим приходом он чертил здесь магические круги. А сейчас прямо такой, какой стоит с телефонной трубкой и в застегнутом сюртуке, провалится сквозь пол или улетит в трубу на шабаш вместе с героями своего «Огненного Ангела». И комната уж не комната. И не деловой господин, склоненный над телефоном, а врубелевский демон, склоненный над миром. Где вы? Не лучше ли вам уйти, пока не поздно?

Поднял грустные свои глаза, неопределенно устремленные над вашей головой: слушает не то отчет о ходе типографской работы, не то смутную песнь о зарождении миров — повесть «про древний хаос, про родимый». Как похож он теперь на свой портрет, писанный Врубелем! Исполнительный формалист у прибора или принц Гамлет с черепом в руках: «Быть или не быть». «Да, да», — положил телефонную трубку.

— Я к вашим услугам: у меня в распоряжении пять минут.

Церемонно пружинным движением показал вам стул. Сам не сел. Руками держась за спинку стула, приготовился вас слушать. Вы еще ничего не сказали. Почему-то вам кажется, что из вас насильно вынули мысли, и вы забываете самое нужное, о чем нужно поговорить. «Я могу уделить вам пять минут». «Трр» — телефон. Прыжок к телефону: «Книгоиздательство „Скорпион“». Телефонная трубка опять упала. Вернулся. Молчит. Взор опущен, но вам кажется, что на вас смотрят сквозь опущенные веки. Строгая властность внимания гипнотизирует вас. Вы непроизвольно уж боретесь с гипнозом. Слагаете оружие, и тут он начинает с вами говорить так вежливо; грустная, детская улыбка мерцает на совершенно серьезном, строгом лице. Лицо то прекрасно, то некрасиво. То строен, то неуклюж. То угловатость движений, то гибкость их необычайная. То неприязненное чувство шевелится у вас к этому необыкновенному человеку, к этому уже не человеку, разложившему себя на безумие и застегнутый сюртук, так что уже нет в нем человека, а только безумие в сюртуке. То, наоборот, вы хотите преклониться перед ним, вечно распинаямым тяготой бремени, которое он на себя взял. Такой талант, такая яркая индивидуальность: мог бы оставить в стороне все посторонние хлопоты?

А на нем бремя ответственности за целое движение, мощной волной охватывающее Россию. Он один его организовал. Тот безумец, призывающий к радости песен, радости плясок, оказывается чуть ли не подвижником, чуть ли не аскетом.

Какая сильная личность, какое прекрасное явление: талантливейший из русских поэтов современности еще и умнейший, корректнейший из них. Часто он кажется властным: ну еще бы: спасибо ему, что он такой. Ведь эта властность вытекает из чувства ответственности. Он сознает ответственность за судьбы того течения, которое ему дороже жизни; а кто из нас так беззаветно предан своим идеалам? Не продаем ли мы эти идеалы за чечевичную похлебку славы, капризов или личного спокойствия?

И когда мы так поступаем, Брюсов властно напоминает о долге. Он как бы краснеет за наши ошибки, вытравляет из нового искусства дух провокации, профанации, ухарства и разгильдяйства. Слишком достаточно разгильдяйства, и теперь, когда наступила организационная работа, когда нужно сплотить людей, проповедующих новое искусство массам, Брюсов всей своей жизнью, каждым поступком своим показывает нам пример. Я не верю в искренность и серьезность тех из нас, кто этого не понимает. Брюсов не только большой поэт, он наш лозунг, наше знамя, наш полководец в борьбе с рутиной и пошлостью.

Таков Валерий Брюсов. Весело, молодцевато несется он вдоль улиц, вертя тростью. Вы не успели его узнать, как уж он вырастает перед вами: всегда кажется, что вырастает он из-под ног. Есть во всей фигуре Валерия Брюсова что-то бодрое, стойкое, ловкое. Я уверен, что он был бы хорошим гимнастом. Говорю это потому, что редко встретишь в писателе еще и просто здорового человека, особенно если и внешность, и внутренний мир его отмечены печатью необычайного, исключительного. Часто в писателе исключительность эта оказывается просто позой или вырождением. В Брюсове ценна нам здоровая исключительность. Оттого-то свет его поэзии — здоровый свет дня или луч звезды ночью, а не болотный, блудливый, мерцающий над гнилью огонек. И поэт страсти, Валерий Брюсов — поэт здоровой целомудренной страсти.

Много ли таких поэтов в наши дни?

Брюсов — вулкан, покрытый льдом. Кто не испугается льда, способного заморозить его личные отношения с поэтом, тот увидит в нем и вулканические взрывы, которыми взлетело перед нами его сжигающее творчество. Да, мы ценим Валерия Брюсова. Но мы и вполнину не оценили его.

В Апокалипсисе грядущий храм измеряет Иоанн мерой длины. Там, где творчество все еще растет, а средства изобразительности исчерпаны, размеренная сухость, даже символика

аллегорическим знаком глубже экстаза, выявленного в экстатических словах. Там, где боль переходит в анестезию, а голос страдальца охрип от крика, ему остается только холодно улыбаться мучителям.

Все это применимо к личности Валерия Брюсова. Не потому ли сумел он взвесить все слова, все поступки, что остался поэтом там, где другие теряют свое творчество? Здесь укрыл он себя от назойливых соглядатаев числами, сроками, отношениями. Но кто в господине с черной бородкой — господине, склоненном над телефоном, — увидит принца Гамлета с черепом в руках, тот никогда не забудет личности Валерия Брюсова.

Кто этот господин такой бледный, такой задумчивый у стены? Стоит — скрестил руки в фойе театра среди марионеточных шюттучников, среди плеска шелковых волн дамского платья, весь обсыпанный треском ненужных слов — один, один стоит он там. «Валерий Брюсов», — слышите в шепот, и лорнет поднимается к глазам. Но его уж нет.

Приходите в литературно-художественное или иное эстетическое общество в Москве. Вот художники, вот музыканты, а вот и поэты, критики, адвокаты, общественные деятели — все тут. Как хорошо умеют они говорить! Как интересно их слушать! Как богато! Как пышно! Как все повторяются! Как в ритме их отношения к искусству, в музыке их душ растет мелодия «Чижика»: «Чижик, Чижик»...

Вот что невольно мелькает у вас в голове, пока, слегка жестикулируя правой рукой (Ницше тоже слегка жестикулировал в разговоре), он дает свои объяснения. Если вы пришли показать стихи, он холодно разберет каждое слово, разобьет в вас ваше горделивое самомнение. Не только укажет на недостатки, но и с математической точностью их докажет. Попутно сделает экскурсию в историю литературы, осыпет градом цитат, ухватится за одно слово хорошо вам известного стихотворного отрывка и этим словом стряхнет с вас ходячие взгляды поэтов и критиков на индивидуальность разбираемого поэта.

Если вы пришли к нему, желая сообщить свои соображения о том или ином идейном течении, он с любознательностью необычайной выпьет у вас все ваши мысли, легко овладеет вашей терминологией, сам сделает вывод из ваших слов, вовсе необычайный, пунктуально доказав, что иного вывода сделать нельзя.

— Извините, пять минут уже прошло. Мне надо идти. — Церемонно отвесит поклон, после горячих своих слов снова такой холодный, холодный, холодный. Сухо подаст вам сухую свою руку, словно вычерчивая в воздухе геометрическую фигуру. Вы одеваетесь. Старомодно, вежливо поможет одеться; и — «трр» — опять телефон. Прыжок к телефону. Уходя из редакции, вы слышите:

«Книгоиздательство „Скорпион“... Да, да, да...»

«Чудесно».

Станьте у фонаря. Посмотрите, как он пройдет — пролетит мимо, упругими, легкими движениями, точно скачками пантеры, скроется в вечернем тумане — куда: в рабочий свой кабинет, на шабаш в надзвездные края уйдет из редакции «вольный сын эфира» или в заседание общества, где резкий, точно орлиный голос его разрежет молчание деловым клетотом: «Согласно параграфу устава»... А глаза его, когда так говорит, — грустные, грустные, глаза его — задумчивые безумно.

Старомодная вежливость и какая-то исступленная целомудренность в утаивании себя, как непонятна она подчас неврастеникам наших дней; они просыпают свои чувства, свои слова, свои безумия на грудь каждому встречному. Посмотрите, вот он, современный поэт. Он или конфетный херувим, оперный красавец, или юродивый. Или держит себя героем, выгибает грудку колесом, попирая тротуар штемпелеванной калошей; или он такой милый, такой

нежный, такой добрый: и вдруг с ангельской улыбочкой сделает вам гадость: потирает ручками, трусит, трусит вдоль литературы российской, вынюхивая и высматривая.

Не таков вымирающий литератор прошлого: такой большой, такой смешной, смешной: рука трясется, палец грозит, спина выгнута; попадает калошами в лужу.

Редко, редко пересечет залу сосредоточенное лицо, как будто совершенно чуждое собранию. Редко, редко с эстрады раздадутся слова, обращенные к публике. Это будут не громкие слова: скорее это будут примечания к беседе в виде цифр, цитат, историко-литературных примеров. Речь трезвая, сжатая, простая. Но именно она-то и сохранится в памяти у вас навсегда, а пышные слова угаснут. Так говорит Валерий Брюсов: поправки, цифры, цитаты. А вот сумеет же при помощи цитат и дат уничтожить любого оппонента.

Поднимается на эстраду высокий господин в наглухо застегнутом сюртуке: скажет толково. Поднимется и сядет. И нет его.

А противник уничтожен.

Таким видел я его на литературных беседах в былые годы; тогда говорил он среди врагов. Теперь враги эти — его почитатели. Он их покорила. Теперь не видно его на вторниках в кружке. Редко, редко промелькнет его черный, затененный силуэт. Если промелькнул, значит, знает, зачем пришел. Брюсов бывает только там, где присутствие его необходимо.

Брюсов надел на безумие свой сюртук, сотканный из сроков и чисел. Безумие, наглухо застегнутое в сюртук, — вот что такое Валерий Брюсов. Такой он, когда создает свои дивные образы, такой он, когда разбирает перед начинающим поэтом художественные красоты Баратынского и Пушкина или латинских поэтов (руки летают по полкам, книги точно сами собой раскрываются в нужном месте). Таков он в «Скорпионе» у телефона, в типографии, на выставках — Гамлет, склоненный над глубиной, заплетенной в числа. «Трр» — телефонный звонок. И Брюсов у телефона.

— «Скорпион»... Да, да, да. Чудесно.

## БАЛЬМОНТ

I

Поэзия К. Д. Бальмонта имеет несколько стадий. «В безбрежности» и «Тишина» вводят нас в мистицизм туманов, камышей и затонов, затерянных в необъятности северных равнин, как угрюмый кошмар, пронизывают мировые пространства эти равнины, собирая туманы. Это взывания Вечности к усмирленным, это — воздушно-золотая дымка над пропастью или сладкоонемелые цветы, гаснущие в сумерки вечеров. Это — золотая звезда, это — серая чайка. Это — песня северных лебедей.

Мутные волны хаоса, отливающие красным заревом, исступленные крики замерзающих в холоде безбрежности, первое веяние будущих гроз и громовых раскатов, уродливые изломы порока — вот что неожиданно поражает в «Горящих зданиях». Тут решительный перегиб от буддийской онемелости и величавого холода к золотисто-закатному, винному пожару дионисианства.

Знойные потоки солнечной светозарности омывают нас вечной лаской, когда раздаются звучные строки о том, что мы «будем как солнце». Орлиный взлет к обаятельному томлению июльских дней и к печали пожарных закатов.

Сборник «Только любовь», соединяя разрозненные черты нескольких периодов творчества К.

Д. Бальмонта, не является, однако, новым взлетом в высоту. Он — только полнее, многозвучнее, многоцветней, заканчивая какой-то большой период творчества. Вот почему удачна мысль назвать его семицветником.

До последнего времени чистая поэзия приближалась к музыке. Музыка от Бетховена до Вагнера и Р. Штрауса рисовала параболу по направлению к поэзии. В развитии философской мысли тоже наблюдались признаки, сближающие ее с поэзией. Проблематическая точка, где поэзия, музыка и мысль сливаются в нечто нераздельное, неожиданно приблизилась к нам. Эта точка — мистерия.

Все меньше и меньше великих представителей эстетизма. Среди поэтов все чаще наблюдаются передвижения в область религиозно-философскую. Ручьи поэзии переливаются в теургию и магию. Для чистой поэзии наступает пора осени. Тем драгоценнее, тем прекраснее лепестки еще неугасших цветов, отливающие красным и синим жаром:

Есть в осени первоначальной

Короткая, но дивная пора...

Весь мир тогда одевается в золото, и деревья трепещут яхонтовыми подвесками. Бальмонт — последний русский великан чистой поэзии — представитель эстетизма, переплеснувшего в теософию. Теософский налет этой поэзии, сохранившей еще девственность, и есть признак ее осени. Луч заходящего солнца, упав на гладкую поверхность зеркала, золотит его бездной блеска. И потом, уплывая за солнцем, гасит блеск. Бальмонт — сияющее зеркало эстетизма, горящее сотнями яхонтов. Когда погаснет источник блеска, как долго мы будем любоваться этими строчками, пронизанными светом. Беззакатные строчки напомнят нам закатившееся солнце, осени первоначальной короткую, золотую пору.

Бальмонт — залетная комета. Она повисла в лазури над сумраком, точно рубиновое ожерелье. И потом сотнями красных слез пролилась над заснувшей землею. Бальмонт — заемная роскошь кометных багрянцев на изысканно-нежных пятнах пунцового мака. Сладкий аромат розовеющих шапочек клевера, вернувших нам память о детстве.

Сноп солнечного золота растопили льды, и вот оборвался с вершины утеса звенящий ручей. Не перетягивают ли вдаль ниспадающие нити жемчужин, как струны, вечно натянутые на груди утеса? Длинное узкое облачко перерезало утес. Вот оно ползет, будто легкий смычок, извлекая жемчужные вздохи счастья. В розовом разрыве дымных глыб замелькал нам, как молния, атласный, рубино-алый платок. Опять ниспал «мировой, закатный рубин» в небесном «пире пламени и дыма».

Кто-то великий и нежный, «сознавший свою бездонность», развел на поляне «дымно блещущий» костер. «Желтым вихрем» закружилось, танцуя, лапчатое пламя, а когда он стал бить молотом по горящим головням — стаи красных шмелей отрывались от огненных, плещущих лепестков — кружась и жужжа, окунались в хаос ночи.

Кто-то, года собиравший все брызги солнца, устроил праздник. Из ракет и римских свеч он выпустил миллионы гиацинтов. Он разукрасил свой причудливый грот собранными богатствами. На перламутровых столах наставил блюда с рубиновыми орешками. Золотые фонарики Вечности озарили. Он возлег в золотой короне. Ложем ему служил бледно-розовый коралл, и он ударял в лазурно-звонкие колокольчики. И он разбивал звонкие колокольчики рубиновыми орешками. Снежно-пенный каскад срывался у входа с утесистой кручи, словно море ландышей. Кто-то нырял в пенную глубину. И вновь выходил на сушу. С кудрей его, как

брызги, ниспадали белые ландыши. Сонный лебедь плавал на холодных струях.

И когда лучезарная, перламутровая раковина показалась на горизонте, мрак стал редеть. Кто-то сел между крыльями белого лебедя и понесся, ликуя, в водовороте утренней бирюзы. То, что несло, возносясь, казалось, растянутым облачком: вот оно перерезало утес. Как струны, натянутые на груди утеса, ниспадали жемчужные, вечные струи.

Узкое облачко, как легкий смычок, заскользило на струнах, и опять раздалась вздохи счастья. День кончался.

Сгущались сумерки. Стаи красных шмелей уносились куда-то. Золотой край ризы опрокинулся за горизонт — помчался караван света в холодных безднах мировых пустынь. Тучка светового тумана полетела от нас, и мы сказали, подавляя вздох: «Опять над землей воссияла комета!.. Вот уходит она в Вечность, благословляя снопом прощальных огней!..»

Бальмонт — золотой прощальный сноп улетающей кометы эстетизма. Блуждающая комета знает хаотический круговорот созвездий, и временные круги, «и миллионы лет в эфире, окутанном угрюмой мглой».

Бальмонт — теософ, «пронзивший свой мозг солнечным лучом», заглянувший в мировое. В мировом разбрызганы бриллианты звезд с их опьяняющей музыкой, яркими цветами и ароматами.

В музыкальных строках его поэзии звучит нам и грациозная меланхолия Шопена, и величие вагнеровских аккордов — светозарных струй, горящих над бездною хаоса. В его красках разлита нежная утонченность Боттичелли и пышное золото Тициана. II

Легкая, чуть прихрамывающая походка точно бросает Бальмонта вперед, в пространство. Вернее, точно из пространств попадает Бальмонт на землю — в салон, на улицу. И порыв переламывается в нем, и он, поняв, что не туда попал, церемонно сдерживается, надевает пенсне и надменно (вернее, испуганно) озирается по сторонам, поднимает сухие губы, обрамленные красной, как огонь, бородкой. Глубоко сидящие в орбитах почти безбровые его карие глаза тоскливо глядят, кротко и недоверчиво: они могут глядеть и мстительно, выдавая что-то беспомощное в самом Бальмонте. И оттого-то весь облик его двоится. Надменность и бессилие, величие и вялость, дерзновение, испуг — все это чередуется в нем, и какая тонкая прихотливая гамма проходит на его истощенном лице, бледном, с широкораздувающимися ноздрями! И как это лицо может казаться незначительным! И какую неуловимую грацию порой излучает это лицо! Вампир с широко оттопыренными губами, с залитой кровью бородкой, и нежное дитя, ликом склоненное в цветущие травы. Стихийный гений солнечных потоков и ковыляющий из куста фавн. И оттого-то широкополая серая шляпа, жалко висящее пальто, в котором дитя-вампира шествует по Арбату, производит иногда жалко-трогательное впечатление. Не до конца скромность. Но не до конца дерзость тоже. Аромат лугового клевера, куда склонить бы лицо, склонить и, ах! ароматом упиться, упиться — розовый клевер, благоуханный... Но то не зеленый луг: то венки из трав луговых на пищащей летучей мыши. И обратно: мстительный гений грозы, демон сжигающей страсти, наконец, сам рыжебородый Тор, но Тор, бредущий тоскливо по Арбату в октябрьский день, когда струи дождя дни и ночи натянуты над городом. Он останавливается, он грозит стихийными бедами — Тор на Арбате, — и вдруг надменно топнет ногой по мокрому асфальту: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце!» — «Чего-с?» — повертываются к нему приказчики.

Вот где его противоречие, слабость его, разорванной души неутоленная боль.

Ах, напрасно говорит он о себе, напрасно: «Вы разделяете, сливаете, не доходя до бытия: о, никогда вы не узнаете, как безраздельно целен я». Вовсе он не целен — не целен Бальмонт. Или, пожалуй, и да: целен, но странной цельностью.

Целен в своем отрешенном от земли полете — там, в пространствах, там, ночью, там — где, по его же словам, «темно и страшно».

«О ночь, возьми меня: я так устал от дня». И ночь его взяла: не вернет, не вернет.

С той поры всегда только в пространстве Бальмонт, никогда не на Арбате. И носится по земле, носится: Арбат, Париж, Испания, Мексика, опять Арбат. Может быть, надо исчислить орбиту его иначе: вернее совершает он свое кругопространственное плавание в более широком масштабе: Земля, Марс, Венера, Сатурн, Геркулес.

Проездом мимо земли бледным он нежителем пройдет и по Арбату, прочтет реферат, бросит нам букетец созвездий и — мое почтение: приподнимет шляпу, да и... нет его.

«Сорвался разум мировой, — сказал он, — и миллионы лет в эфире окутаны туманной мглой».

Да, но вместе с мировым разумом сорвался разум Бальмонта, и нет уже мудрости в нем осязать действительность. И стены — не стены уж больше, и комната больше не комната, а четыре перегородки в пространстве. Мировой гражданин тонкий, умный, высокоталантливый — мировой гражданин с сорвавшимся разумом, умеющий несравненно лучше распевать интерпланетный марш, нежели интернационал, вот кто такой Бальмонт.

Бедный Бальмонт! Тщетно силится он ухватиться за землю, касаясь ее. Пересекая земную атмосферу, он машет нам шляпой и поет, и кричит, и плачет; заверяет, что он поджигает здания; что он — страсть и жизнь, и цветок орхидеи. Так бездомный аэролит, проникая воздух, на мгновение загорится, красным блеснет орхидейным цветком. Фьюить — и нет его: ледяные пустыни приняли его опять, оледенили и мчат, мчат.

«Кто услышал тайный шепот Вечности, для того беззвучен мир земной». Сказал — и мир истаял. Тогда захотелось земли и света.

«Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце». И верят ему. А я — я не верю. Сам он зажег эти солнца, чтобы осветить мрак небытия, и его призывы к жизни — игра северного сияния на далеком полюсе. Рубином он назвал солнце: ах, эта ледяная глыба в огне северного сияния! Клянется, что ею подожжет он мир: он жжет и холод. Обожженный холодом, обожженный Бальмонт! Пролетая от Сатурна к Венере, мимо земли, он старается оказать ей любезность (хозяйке дома всегда оказывают честь), называя лунные свои струйности сладострастием, а земляной пыл любовных объятий — лепестковостью. И бальмонтисты упражняются в флирте, а бальмонтистики, обрамляя головки прическами в стиле нуво, накалывают на грудь кровожадные орхидеи. Критика поднимает шум, а Бальмонт, жрец нового храма, из которого вынесут пламя земного пожара, сидит себе где-нибудь на луне и клянется ей в верности: прославляет небытие...

Бальмонт увидал пространства души. Бальмонт увидал пространства звезд. И сказал, что пространства души и суть звездные пространства. И пространства души уплыли в пространства: не соединил эти пространства в живом соединении, в символе. И тело осталось телом, пустой оболочкой, а душа, украденная пространством, ему подвластная, вертится в вечном круговороте без точек опоры. Душа Бальмонта коснулась бесконечности, ей подчинилась: такая бесконечность, бесконечность дурная (выражение Гегеля): это — миллиарды верст и дней. Вместо того, чтобы воплотить в мгновение мир, он мгновение растянул в бесконечность мирового процесса. Поет: «Я сгораю». Лучше бы он заплакал: «Замерзаю». И если ценность есть бытие одушевленное, соединяющее дух и эмпирику, то Бальмонт не соединил мировое с земным. Наоборот: разъединил. И осталась только эмпирика, да мировой круговорот, о котором он говорит: «Яйцевидные атомы мчатся».

Бальмонт глубоко обижен: «Как будто душа о желанном просила, но сделали ей



незаслуженно больно. И сердце застыло, но сердце простило. И плачет, и плачет, и плачет невольно». Буддист-оргиаст — вот кто Бальмонт. Какое вопиющее противоречие!

Его жизненный путь на свитке бытия рисует одновременно два узора: красные арабески и холодную эмблему какого-нибудь Дармакирти, буддийского мудреца. Оба рисунка вместе производят тяжелое впечатление: кто-то, умирая, начертал таинственный знак, и от этого знака изошел кровью кто-то другой и залил эмблему своей кровью — перед нами клякса. «Переломанные кости стучат... А ручки говорят, говорят».

И Бальмонт не ходит больше по земле, а висит в безысходных пустотах.

Холодно ему. Войдет в ярко освещенную комнату. Там модернистки, в платьях ? Ia Берн-Джонс, стараются быть лепестками. Между ними с цветком туберозы расхаживает Бальмонт. Гордо и важно, как праздничное дитя, он оглядывает их в пенсне.

Помню его в студии художника. Он прочитал там букет стихов — букет цветов, сорванный в мировых иссиня-синих лугах, над красными обрывами (как обрывами песчаника) догорающих зорь. Может быть, недавно еще он сидел так в этих лугах, где качались звезды-курслепы на луне — бел-горючем камне, — и долгую свою слезную пел он песню. Стало ему пусто — и вот пришел к людям. Назвал горькие он ключи, стекающие с лунного камня, «сладострастием», а зори — пожаром страсти. Пришел: барышни, дамы и кавалеры, сидящие вдоль стен, качнулись восхищенно справа налево, слева направо. Барышни, дамы — все точно с картины Берн-Джонса. Кавалеры — парикмахерские куклы в прическах ? Ia Уайльд. Стилизованные головки качались, как головки колокольчиков, трезвоня в свою пошлость, а Бальмонт раздарил им мировые цветы, которые они приняли за кровожадные орхидеи.

Мне было жаль Бальмонта. Сидел грустный, и жалобно гасло северное сияние его души: ведь оно для большинства его читателей только пламя земляной печи, тонко раздражающее чувственность. Сияние за полярным кругом принимают ведь за душный зной тропиков. Ледяной, рубином пылающий осколок — Бальмонтово солнце — всегда тает в теплицах модернизма. Приходит из пространств и не видит зеркал, люстры, разодетых, пышущих жаром дам; видит спадающие со стен водопады времен; созвездие Ориона, окруженное красными кометами. А то не кометы, а дамы в красных платьях. Войдет, осиянный, и сияние стекает. Лед пустынь, соприкасаясь с жаром, взрывается паром, и — паф! Клубы пара. Пенсне надменно взлетело на нос, ярко-огненная борода взлетела тоже. Начинается стадия пресловутой бальмонтовской дерзости. Теперь он способен сказать: «Я — солнце». А это — глубокая истерика; это — надвое разорванная душа.

«Я — Бог, я — царь, я» — и паф, паф, паф! Клубы пара. «Ах»! — шепчут дамы. «Гы-ы», — фыркает где-то свинообразный пошляк.

Бедный Бальмонт, бедное, одиноко в пространство ночи закинутое дитя!

Холодно ему, холодно. Не отогреть его, не отогреть. Он ушел далеко, далеко. Приходите к нему, посидите, и вы поймете, что трудно с ним говорить, вести беседу. Беседа всегда обрывается, потому что он не слышит людей, не умеет слышать. И хотел бы, да не может. И это не замкнутость, а полная беззащитность. Он может внимать и молчать, то есть слушать; но слушать не собеседника, а свою собственную музыку. Он может говорить; но его речь — беседа, обращенная к самому себе. Вне этого начинается только автоматическая светская речь или историко-литературный разговор. Тщетно хватается он за все, за что можно ухватиться, — за блеск очей, за блеск свечей, за блеск книжного знания. Ежегодно прочитывает целые библиотеки по истории литературы, теософии, востоку, естествознанию. Но книжная волна без остатка смыкает книжную волну. Книжные волны лижут голый утес; как с утеса вода, сбегает с Бальмонта книжная мудрость, не изменяя его. Был Бальмонт, есть Бальмонт, будет Бальмонт. А волна за волной набегаем на него — увлечение той или иной

отраслью знания. Когда же пытается он примирить интересы познания с творчеством, получается одно горе. Так, недавно нашло на Бальмонта естествознание; засел за ботаники, минералогии, кристаллографии. И в результате «Литургия Красоты», где часто в рифмованных строках дурного тона натурфилософия — смесь Окена с алхимией.

Нашла на него полоса народных поверий. Но я не верю в его способности исследователя. Хорошо изъяснял он мне в Париже Словацкого, но вероятнее всего изъяснял лишь себя. Он хочет ходить во всех одеяниях. И много у него чудесных личин. Но есть личины и нечудесные, как, например, «Жар-Птица».

Теперь ему кажется, что на Златопером Фениксе летит он в мир славянской души, а мы видим Бальмонта верхом на деревянном петушке в стиле Билибина. Но я не боюсь за поэтический талант Бальмонта.

Завтра встанет он с петушка, надменно взлетит к лицу надменное его пенсне, и — паф, паф, паф! Уйдет в синие свои, синие, синие просторы. Наденет шляпу, запоет интерпланетный марш и... нет его: пошел описывать рейсы: земля — луна — солнце — земля.

Нет, даст еще нам Бальмонт свои дивные песни, нет, еще он не умер, как кажется это многим.

Но и теперь, и прежде, и потом он заслуживает глубокого сожаления.

Он не сумел соединить в себе все те богатства, которыми наградила его природа. Он — вечный мот душевных сокровищ: давно был бы нищ и наг, если бы не получал он там, в пространствах, какие-то наследства. Получит — и промотает, получит и промотает. Он отдает их нам. Проливает на нас свой творческий кубок.

Но сам он не вкушает от своего творчества.

Нам сокровища его музы сверкают цветами жизни, для него они — ледяные осколки, озаренные огнем померкшего сияния.

Жизнь не соединил он с творчеством в символе ценности и бесцельно носится в мировых пустынях небытия.

Бедный, бедный Бальмонт, бедный поэт...

## АПОКАЛИПСИС В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Панмонголизм! Вл. Соловьев

Предчувствую Тебя. А. Блок

I

Нет никакой отдельности. Жизнь едина. Возникновение многого только иллюзия. Какие бы мы ни устанавливали перегородки между явлениями мира — эти перегородки незначительны и нелепы прямо. Их создают различные виды отношений чего-то единого к самому себе. Множественность возникает как опосредствование единства, — как различие складок все той же ткани, все тем же оформленной. Сорвана вуаль с мира — и эти фабрики, люди, растения

исчезнут; мир, как спящая красавица, проснется к цельности, потрянет жемчужным кокошником; лик вспыхнет зарею; глаза — как лазурь; ланиты — как снеговые тучки; уста — огонь. Встанет — засмеется красавица. Черные тучи, занавесившие ее, будут пробиты ее лучами; они вспыхнут огнем и кровью, обозначится на них очертание дракона: вот побежденный красный дракон будет рассеян среди чистого неба. II

Стояла весна 1900 года. Темное крыло грядущего затенило дни, и в душе поднялись тревожные сновидения. Человечеству открылся единственный путь. Возник контур религии будущего. Пронеслось дыхание Вечной Жены.

Лекция Соловьева «О конце всемирной истории» поразила громом. Но великий мистик был прав. Помню его с бездонно устремленными очами, с волосами, разметавшимися по плечам, иронически-спокойного с виду, задумчивого, повитого тучей огня. Резко, отчетливо вырывались слова его брызгами молний, и молнии пронзили будущее; и сердце пленялось тайной сладостью, когда он уютно склонял над рукописью свой лик библейского пророка; и картина за картиной вставали среди тумана, занавесившего будущее. Обозначился ряд ледяных пиков, крутых снегоблещущих гор, по которым мы должны будем пройти, чтобы не свалиться в пропасть. А из черных провалов взвивался дым туч; лучи солнца, обливая тучи кровью, являли в дымах грядущий лик воспламененного яростью дракона.

Но с бессмертных высот платонизма и шеллингианства Соловьев увидел розовую улыбку Мировой Души. Он понял и сладость «Песни Песней», и знаменье «Жены, облеченной в солнце». И вот, с философских высот, сошел в этот мир, чтоб указать людям на опасности, им грозящие, на восторги, им неведомые. И в уютных комнатах раздавался его рыкающий глас, и длинные руки лихорадочно перелистывали страницу за страницей. Боролся с ужасом, сильный и властный; казалось, точно перевертывал не страницы, но срывал маску с утаенной врагом истины. И маска за маской слетали; и маска за маской рассыпались туманным прахом. И зажигался прах. И злое пламя земного огня разгоралось. Но «все, кружась, исчезало во мгле» — и вот мы сидели за чайным столом, и он, окончив чтение, оглашал Стены безумно детским хохотом, прислушиваясь к шуткам. Но виденья, им вызванные, грозились в весенних окнах золотыми зарницами.

Меня поразила не столько сама «Повесть об антихристе», сколько слова действующих лиц: «А я вот с прошлого года стала тоже замечать, и не только в воздухе, но и в душе: и здесь нет полной ясности... Все какая-то тревога и как будто предчувствие какое-то зловещее» («Три разговора»). В этих словах я прочел все неуяснимое доселе в своих личных переживаниях. Я обратился к Владимиру Сергеевичу с вопросом о том, сознательно ли он подчеркивает слова о тревоге, подобно дымке, опоясавшей мир. И Владимир Сергеевич сказал, что такое подчеркивание с его стороны сознательно. Впоследствии слова о «дымке» подтвердились буквально, когда разверзлось жерло вулкана и черная пыль, подобно сети, распространилась по всей земле, вызывая «пурпуровое свечение зорь» (Мартиника). Еще тогда я понял, что причины, являющие перед глазами эту сеть, выброшенную на мир, находятся в глубине индивидуального сознания. Но глубины сознания покоятся в универсальном, вселенском единстве. Еще тогда я понял, что дымка, занавесившая духовный взор, падет на Россию, являя вовне все ужасы войн и междоусобий. Я ждал извне признаков, намекающих на происходящее внутри. Я знал: над человечеством разорвется фейерверк химер.

И действительность не замедлила подтвердить эти ожидания: раздалась слова Д. С. Мережковского об апокалиптической мертвенности европейской жизни, собирающейся явить Грядущего Хама. Появился новый тип, воплотивший в себе хаос, вставший из глубин, — тип хулигана. Грозно вырос призрак монгольского нашествия. Над европейским человечеством пронесся вихрь, взметнул тучи пыли. И стал красен свет, занавешенный пылью: точно начался мировой пожар. Еще Ницше накануне своего помешательства предвидел всемирно-историческую необходимость всеобщей судороги, как бы гримасы, скользнувшей по лицу человечества. «Мировая гримаса» — маска, надетая на мир, ужаснула и Вл. Соловьева.

Мережковский указал на мировое безумие, подтачивающее человечество. Хаос изнутри является нам как безумие, — извне, как раздробленность жизни на бесчисленное количество отдельных русл. То же в науке: неумелая специализация порождает множество инженеров и техников с маской учености на лице, с хаотическим безумием беспринципности в сердцах. Безнравственное приложение науки создает ужасы современной войны с Японией — войны, в которой видим явившийся нам символ встающего хаоса. Просматривая брошюру Людовика Нодо «Они не знали», узнаем, что все наши военные операции — сплошной оптический обман. Япония — маска, за которой — невидимые. Вопрос о победе над врагами тесно связан с перевалом в сознании, направленным к решению глубочайших мистических вопросов европейского человечества.

Соловьев глубоко провидел мировой маскарад, участниками которого мы являемся. Дымка, носившаяся в воздухе, после смерти Соловьева, правда, осела, как бы прибитая дождем. Небо глубочайших душевных глубин очистилось. Там замелькали нам чьи-то вечные, лазурно успокоенные очи, но зато пыль, носившаяся в небе, осела на все предметы, пала на лица, резко очерчивая, почти искажая естественные черты, создавая невольный маскарад.

Вихрь, поднявшийся в современной России, взметнувший пыль, должен неминуемо создать призрак красного ужаса — облака дыма и огня, — потому что свет, пронизывая пыль, зажигает ее. Следует помнить, что призрачен красный дракон, несущийся на нас с Востока: это туманные облака, а не действительность; и войны вовсе нет: она — порождение нашего больного воображения, внешний символ в борьбе вселенской души с мировым ужасом, символ борьбы наших душ с химерами и гидрами хаоса. Тщетна борьба с ужасной гидрой: сколько бы мы ни срубили змеиных голов, вырастут новые, пока мы не поймем, что самая гидра призрачна; она — Маска, наброшенная на действительность, за которой прячется Невидимая; пока мы не поймем, что Маска призрачна, она будет расти, слагая кровавые всемирно-исторические картины: извне налетающий дракон соединится с красным петухом, распластавшим крылья над старинными поместьями в глубине России; все потонет в море огня. Призрак будет смеяться. И «красный смех» его подожжет вселенную. Светопреставление для ослепленных ужасом — ведь оно только мировой «красный смех» ужаса.

Упрекают Л. Андреева в субъективизме: вместо того чтобы описывать массовое движение войск или бытовую картину войны, он будто грезит, но в этом его проникновение в современность. Вот слова очевидца войны: «В современной войне все таинственно, рассеяно, далеко, невидимо, отвлеченно; это — борьба жестов, воздушной сигнализации, электрических или гелиографических сношений... Приблизьтесь к сражающимся — и вы ничего не увидите пред собой... Если это батарея, то, укрытая за какой-нибудь складкой почвы, она, кажется, без цели и смысла палит в пространство... Вы постоянно обмануты фантазмагорией... Это — война... невидимая, бесформенная, скрытая... Кто взял Ляоян? Японская армия? Да, конечно, японская армия, но с помощью кошмара... Потребность в надежде, иллюзия, апатия, фантазия... небылицы... незнание действительности — вот из чего состояла первая кампания» (Людовик Нодо). Узнать действительность — значит сорвать маску с Невидимой, крадущейся к нам под многими личинами. Соловьев пытался указать нам на благовидную личину лжи, накинутую врагом на лик Той, Которая соединит разъединенные небо и землю наших душ в несказанное единство. Только заревые лепестки вечных роз могут утишить жгучесть адского пламени, лижущего теперь мир. Вечная Жена спасает в минуты смертельной опасности. Недаром вечно женственный образ Брунгильды опоясан огненной рекой. Недаром ее сторожит Фафнер, чудовищный дракон. Соловьев указал на личину безумия, грядущего в мир, и призывал всех обуреваемых призраком углубиться, чтобы не сойти с ума. Но углубиться к вечно женственным истокам Души — значит явить лик Ее перед всеми. Тут начинается теургическая мощь его поэзии, в которой соприкоснулись фетовский пантеизм, лермонтовский индивидуализм с лучезарными прозрениями христианских гностиков.

Я не видал Соловьева после незабвенного для меня вечера, но мне многое открылось с той поры. Я не понимал в Соловьеве вечных обращений к Лучезарной Подруге, но заря, опоясавшая горизонт, умирляла тревоги. Я понял, что эти тревоги не относятся лично ко мне, но и всем угрожают. В те дни я понял всемирность заревых улыбок и лазурь небесных очей. Я начинал понимать, что как в современной войне все таинственно, рассеяно, далеко, невидимо, отвлеченно, так и в мистических волнах, прокатившихся в мире для того, чтобы столкнуться в борьбе: эта борьба начинается не с поступков, реализованных видимостью, а с борьбы жестов, воздушной сигнализации. Все начинается с мгновенных немых зарниц. Но растут зарницы. Немота их раздражается громами. Тогда начинается реализация вспыхнувших символов: символами становятся окружающие нас предметы, появляются люди-маски. Наконец, маски спадают, и перед нами проходят лица, запечатленные зарей. Она воплощается в мир. Тают ледяные оковы мрака. Сердце слышит полет весны... III

Цель поэзии — найти лик музы, выразив в этом лике мировое единство вселенской истины. Цель религии — воплотить это единство. Образ музы религией превращается в цельный лик Человечества, лик Жены, облеченный в Солнце. Искусство поэтому — кратчайший путь к религии; здесь человечество, познавшее свою сущность, объединяется единством Вечной Жены: творчество, проведенное до конца, непосредственно переходит в религиозное творчество — теургию. Искусство при помощи мрамора, красок, слов создает жизнь Вечной Жены; религия срывает этот покров. Можно сказать, что на каждой статуе, изваянной из мрамора, почиет улыбка Ее и наоборот: Она — Мадонна, изваянная в веках. Первоначальный хаос, слагающийся по законам свободной необходимости, обожествляется, становясь Ее телом. Если Человечество — реальнейшее всеединство, то народность является первым ограничением Человечества. Здесь перед нами выход к единству при свободном и самостоятельном развитии народных сил. Образ музы должен увенчать развитие национальной поэзии.

Развитие русской поэзии от Пушкина до наших дней сопровождается тройкой переменой ее первоначального облика. Три покрова срываются с лица русской музы, три опасности грозят Ее появлению. Первый покров срывается с пушкинской музыки; второй — с музыки Лермонтова; совлечение третьего покрова влечет за собой явление Вечной Жены. Два русла определенно намечаются в русской поэзии. Одно берет свое начало от Пушкина. Другое — от Лермонтова. Отношением к тому или иному руслу определяется характер поэзии Некрасова, Тютчева, Фета, Вл. Соловьева, Брюсова и, наконец, Блока. Эти имена и западают глубоко в нашу душу: талант названных поэтов совпадает с провиденциальным положением их в общей системе развития национального творчества. Поэт, не занятый разгадкой тайн пушкинского или лермонтовского творчества, не может нас глубоко взволновать.

Пушкин целостен. Всецело он извне охватывает народное единство. Под звуки его лиры перед нами встает Россия с ее полями, городами, историей. Он совершенно передает всечеловеческий идеал, заложенный в глубине народного духа: отсюда способность его музыки перевоплощаться в какую угодно форму. Бессознательно указаны глубокие корни русской души, простирающейся до мирового хаоса. Но цельность пушкинской музыки еще не есть идеальная цельность. Лик его музы еще не есть явленный образ русской поэзии. За вьюгой еще не видать Ее: хаос метелей еще образует вокруг Нее покров. Она еще «спит в гробе ледяном, зачарованная сном»... Пушкинской цельности не хватает истинной глубины: эта цельность должна раздробиться, отыскивая дорогу к зачарованной красавице. Элементы ее, сложившие нам картину народной цельности, должны быть перегруппированы в новое единство. Этим требованием всецело намечается путь дальнейших преемников пушкинской школы: в глубине национальности приготовить нетленное тело Мировой Души; неорганизованный хаос — только он есть тело организующего начала. Пушкинская школа должна поэтому приблизиться к хаосу, сорвать с него покрывало и преодолеть его. Продолжатели Пушкина — Некрасов и Тютчев — дробят цельное ядро пушкинского творчества, углубляя части раздробленного единства.

Проникновенное небо русской природы, начертанное Пушкиным, покрывается тоскливыми серыми облаками у Некрасова. Исчезают глубокие корни, связывающие природу Пушкина с хаотическим круговоротом: в сером небе Некрасова нет ни ужасов, ни восторгов, ни бездн — одна тоскливая грусть; но зато хаос русской действительности, скрывавшийся у Пушкина под благопристойной шутилой внешностью, у Некрасова обнаружен отчетливо.

Наоборот: пушкинская природа у Тютчева становится настолько прозрачной, что под ней уже явно:

Мир бестелесный, страшный, но незримый

Теперь роится в хаосе ночном...

Прилив растет и быстро нас уносит

В неизмеримость темных волн...

И мы плывем, пылающею бездной

Со всех сторон окружены...

Тютчев указывает нам на то, что глубокие корни пушкинской поэзии произвольно выросли в мировой хаос; этот хаос так страшно глядел еще из пустых очей трагической маски Древней Греции, углубляя развернутый полет мифотворчества. В описании русской природы творчество Тютчева произвольно перекликается с творчеством Эллады: так странно уживаются мифологические отступления Тютчева с описанием русской природы:

Как будто ветренная Геба

Кормя Зевесова орла,

Громокипящий кубок с неба,

Смеясь, на землю пролила.

Пушкинское русло в Тютчеве своеобразно раздробляется. Отныне оно направляется: 1) к воплощению хаоса в формах современной действительности; 2) к воплощению хаоса в формах античной Греции.

Представителем первого направления является В. Брюсов. Представителем второго — Вяч. Иванов, в поэзии которого нам звучат под античными школьными образами близкие ноты.

Здесь обнаруживается, что путь от внешнего изображения народной цельности к отысканию идеального нетленного тела русской музы лежит через индивидуализм. В глубинах духа, «там, где ужас многоликий» (Брюсов), происходит встреча и борьба. Но и Некрасов по-своему указывает на хаос внешних условий русской жизни. Раскол пушкинского единства выражается у Некрасова и Тютчева в том, что оба они жаждут и не могут соприкоснуться с поверхностью течения русской действительности. Оба стремятся вогнать свою поэзию в узкие рамки тенденции:

Некрасов — народнической, Тютчев — славянофильской. Кроме того, Тютчев — поэт-политик и аристократ, Некрасов — гражданин. В гражданственности Некрасова, однако, находим своеобразно преломленный байронизм и печоринство: тут обнаруживается его связь с Лермонтовым, о которой придется упомянуть ниже. С другой стороны, и тютчевская струна аристократизма прерывается глубоко народническими струнами:

Эти бедные селенья,

Эта скудная природа —

Край родной долготерпенья,

Край ты русского народа!

Тютчев еще боялся хаоса: «О, бурь уснувших не буди: под ними хаос шевелится». Его хаос звучит нам издали, как приближающаяся ночная буря. Его хаос — хаос стихии, не воплотившийся в мелочи обыденной жизни. С другой стороны, хаотическая картина русской жизни еще поверхностно нарисована Некрасовым. И у Тютчева, и у Некрасова хаос глубин не сочетается еще с хаосом поверхностей так, чтобы образы видимости образовали стихии, и, наоборот, чтобы повседневные образы служили намеками стихийности. Кроме того, тютчевский славянофильский аристократизм должен сочетаться с некрасовской гражданственностью в одном пункте земляного титанизма. Прежде, нежели будет найдено нетленное, земляное тело русской поэзии, должно совершиться последнее восстание земляных гигантов. И оно совершается: стихийные силы раздражаются в поэзии Брюсова землетрясением. В стихийные глубины мятущегося духа Брюсов вносит сплетения внешних условий жизни. С другой стороны, влагая хаотическое содержание в свои четкие, подчас сухие образы, он с каждым шагом подходит к некоей внутренней цельности. Тут обнаруживается его кровная связь с Пушкиным: начало XIX века подает руку началу XX. Благодаря Брюсову мы умеем теперь смотреть на пушкинскую поэзию сквозь призму тютчевских глубин. Эта новая точка зрения открывает множество перспектив. Замыкается цикл развития пушкинской школы, открывается провиденциальность русской поэзии.

Безраздельная цельность брюсовской формы, рисующая землю, тело, лишена, однако, огня религиозных высот. Прекрасное тело его музы еще не оживлено, оно механизировано хаосом — это автомат, движимый паром и электричеством. Здесь мы имеем дело с паровым воскресением мертвых. Его муза подобна бесноватой. Она ждет исцеления в стране Гадарринской. Ее равно восторженное отношение и к Богу, и к дьяволу чисто звериное: «Явись наш Бог и полузверь!» Если тварность музы Брюсова понимать в смысле сотворенности, у ее подножия могут явиться и луна, и звезды, как у Жены, облеченной в Солнце. Если же тварность эта явно склонится в сторону «зверства», ее подножием будет багряный зверь — это будет Великая Блудница. И образ Лучезарной Жены, противопоставленный зверю, рожден в глубине другого русла русской поэзии, берущего начало от Лермонтова.

Русская поэзия связана с западноевропейской. Эта последняя увенчана мировыми символами: таков символ вечной женственности, представленный образом Беатриче, Маргариты и т. д. Таков символ Прометея, Манфреда. Эти символы даны под покровом эстетизма. Русская поэзия, заимствуя в лице Лермонтова основные черты западноевропейского духа, своеобразно преломляет их восточной мистикой, глубоко зароненной в русскую душу. Западноевропейские формы извне выражают мистические переживания Востока. У Лермонтова мы видим столкновение двух способов отношения к действительности. Индивидуализм борется с универсализмом. Предстоит или порабощение

мистики эстетикой, или обратное, или же мистика сочетается с эстетикой в теургическом единстве религиозного творчества. В последнем случае предстоит рождение из глубин поэзии новой, еще неведомой миру религии.

Отсюда трагический элемент поэзии Лермонтова, рождающей, с одной стороны, образ Демона, Маргариты-Тамары, нежной заревой улыбки и глаз, полных лазурного огня, с другой стороны, являющей скучающий облик Печорина, Неизвестного и Незнакомки, всю жизнь глядящей на Лермонтова «из-под таинственной холодной полумаски». Эстетическая личина глубочайшего мирового символа, явившаяся перед Ницше как трагическая маска, при столкновении этого символа с религиозным творчеством восточной мистики превращается у Лермонтова в полумаску. Но полумаска должна быть сорвана, ибо она — марево, которым враг старается скрыть истинную природу Вечной Жены. Помещик: «Не знаю, что это такое: зрение ли у меня туманится от старости, или в природе что-нибудь делается... Ни одного облачка, а все как будто чем-то подернуто...» Генерал: «А еще вернее, что это черт своим хвостом туман на свет Божий намахивает» («Три Разговора»). Много этого серого тумана в «Сказке для детей». Демонизм Лермонтова, обволакивающий туманом лик Незнакомки, должен рассеяться, выродиться, ибо подлинная природа Демона, по глубокому прозрению Мережковского, есть мещанская серединность — серость. Этот демонизм вырождается в поэзии Некрасова, заменяясь гражданственностью. Тут пушкинское русло русской поэзии принимает искаженный налет лермонтовского демонизма. Сорванная маска рассыпается пылью и пеплом.

С другой стороны, в попытке примирить трагический индивидуализм Лермонтова с универсализмом вырастает пессимистический пантеизм Фета. Фет берет лермонтовские символы и придает им окраску пантеизма. Если для Лермонтова заря — покров, под которым укрыты «черты иные» Вечной Незнакомки, Фет, наоборот, в замирающем голосе узнает зарю.

За рекой замирает твой голос, горя,

Точно за морем ночью заря.

Освобождение от личной воли в эстетическом созерцании воли мира — основное настроение фетовской поэзии. Здесь поэзия является выразительницей пессимистической доктрины. Но сама пессимистическая доктрина является перевалом от философии к поэзии. Западноевропейские образы творчества в русской поэзии стремятся соприкоснуться с мистическими переживаниями и явить образ обновленной религии. Вот почему пессимистический покров Фета произвольно связан с глубиной лермонтовского трагизма, а у Гейне разрывается между бесплотным романтизмом и бесцельным скептицизмом. Вот почему Фет глубже, чем Гейне. Впрочем, поэзия Фета не является нам как дальнейшее развитие поэзии Лермонтова, а лишь побочным дополнением; она — соединительное русло между Лермонтовым и европейской философией. Отныне поэзия и философия нераздельны. Поэт отныне должен стать не только певцом, но и руководителем жизни. Таков был Вл. Соловьев.

Из глубин пессимизма Соловьев пришел к религиозным высотам. Он соединил поэзию с философией. Пышность фетовского пантеизма является для Соловьева покровом, под которым лермонтовский трагизм, очищенный посредством религии, являет ряды всемирно-исторических символов. Борьба двух начал, борющихся в душе человека, оказывается символом мировой борьбы. Освещающая лирику Лермонтова вселенским сознанием, Соловьев неминуемо должен сорвать полумаску с лица Незнакомой Подруги, явившейся



Лермонтову. Эту маску он срывает. Перед ним является Она в пустынях священного Египта лицом к лицу.

Что есть, что было, что грядет вовеки, —

Все обнял тут один недвижный взор.

Это Все оказалось Единым образом Женской красоты — Невестой Агнца. Сорванная полумаска оказалась серым облаком пыли. Исчезло обаяние лермонтовского демонизма; оказалось, что «это черт своим хвостом туман намахивает» («Три разговора»). Согласно Мережковскому, черт этот с насморком, а хвост его — будто хвост датской собаки. Лермонтовский демонизм через Некрасова воплотился отныне в пушкинское русло. Это русло завершилось поэзией Брюсова, в которой поднимается Великая Блудница, восседающая на багряном звере. Но багряный зверь — только призрак, это пыль, зажженная солнцем. Прекрасное тело брюсовской музы оказывается призрачным под лучами Видения, посетившего Соловьева. Отсюда реальная действительность в описании Блока, этого продолжателя Соловьева, носит кошмарный оттенок. Механизированный хаос оказывается пустотой и ужасом, когда на него обращает свой взор «Жена, облеченная в Солнце». Но Ее знамение еще пока только на небе. Мы живем на земле. Она должна сойти к нам на землю, чтобы земля сочеталась с небом в брачном пиршестве. Она явилась перед Соловьевым в пустыне Египта, как София. Она должна приблизиться. Не теряя вселенского единства, она должна стать народной душой. Она должна стать соединяющим началом — Любовью. Ее родиной должно быть не только небо, но и земля. Она должна стать организмом любви.

Но организация любви, сочетающая личность с обществом, должна иметь фокус в мистерии. Замечательно глубоко говорит Вяч. Иванов, что орхестра — необходимое условие мистерии — есть средоточие форм всенародного голосования. Организация этих форм есть один из способов организации Любви. Указывая на дионисические основы общины будущего, Вяч. Иванов возводит общественность в религиозный принцип, указывая на трагический элемент общественных отношений. Этот же элемент связан с мировой трагедией, содержанием которой является борьба Жены со Зверем. Воплощенный образ Жены должен стать фокусом мистерии, воплощая в себе всеединое начало человечества. Жена, познанная Соловьевым, должна сойти с неба и облечь нас Солнцем жизни, — мистерией. Хаос, воплощенный в поэзии Брюсова, должен стать телом Жены, сияющей в небесах.

Некрасовская гражданственность должна утвердиться на дионисическом стержне. Тютчевский хаос должен явить из тьмы свою светлую дочь. Брюсовская муза да покинет страну Гадарры! Этой страной Гадарринской оказываются те места, где машинный американизм поет свои ужасные песни фабричными гудками, электрическими звонками и вечно лопающимися беззвучными гранатами, подвешенными на улицах к железным стержням, где трамвай, как железная ящерица, быстро бегаёт вдоль рельс. Здесь ее метрополия. Здесь она гуляет среди дымов и конок.

С конки сошла она шагом богини.

Значит, подножием ее служит железная ящерица — зверь? Но кто же она?

Да! Я провидел тебя в багрянице,

В золотой диадеме... Надменной царицей

Ты справляла триумф в покоренной столице...

Можно сказать, что Муза Брюсова направляется от конки к багрянице. Наоборот, Муза Блока, явившись нам в багрянице, направляется... к конке.

Тут между обеими музами начинается страшный дуэт: они встречаются глазами. Лазурные лучи одной пронизывают «пустых очей ночную муть». У другой веет от губ «чем-то звериным, тишью пещер и пустынностью скал». Между ними ползет конка — железная ящерица. Крутом стоят ратники Зверя и Жены. Недаром Блок говорит:

Будут страшны, будут несказанны

Неземные маски лиц...

Теперь должен быть сорван окончательный покров с русской поэзии. Истинные лица обозначатся вовек. Явится Та,

...пред кем томится и скрежещет

Великий маг моей земли.

В поэзии Блока мы повсюду встречаемся с попыткой воплощения сверхвременного видения в формах пространства и времени. Она уже среди нас, с нами, воплощенная, живая, близкая — эта узанная наконец муза Русской Поэзии, оказавшаяся Солнцем, в котором пересеклись лучи новоявленной религии, борьба за которую да будет делом всей нашей жизни. Вот она сидит с милой и ясной улыбкой, как будто в ней и нет ничего таинственного, как будто не ее касаются великие прозрения поэтов и мистиков. Но в минуту тайной опасности, когда душу обуревают безумие хаоса и так страшно «среди неведомых равнин», ее улыбка прогоняет вьюжные тучи; хаотические столбы метели покорно ложатся белым снегом, когда на них обращается ее лазурный взор, горящий зарей бессмертия. И вновь она уходит, тихая, строгая, в «дальние комнаты». И сердце просит возвращений.

Она явилась перед Соловьевым в пустынях Египта. У Блока она уже появляется среди нас, неузнанная миром, узанная немногими. Небесное видение соединяет в себе отныне небо и землю, отражается в жизненных мелочах. Но еще не вся жизнь подчинена ей. Еще кругом бунтует хаос, не ставший ее телом. Там, в хаосе, злобные силы, противостоящие ее власти. Обращаясь к хаотической действительности, поэзия Блока превращается в кошмар: по городу бегают черные человечки, прибегают в дом, где все нестройно кричат у круглых столов, к утру на розовых облаках обозначается крест, а в весенних струйках у тротуара плывет безобразный карлик в красном фраке. Это и есть многоликий змей — дракон, собирающий против Нее свои Силы. Боясь Ее победы над миром, он преследует Ее в Ее Обители.

Лермонтовская и пушкинская струи русской поэзии, определившись в Брюсове и Блоке, должны слиться в несказанное единство. Но как? Путем ли свободного соединения или подчинения? В последнем случае предстоит борьба двух реальностей. С одной стороны, цельность брюсовского реализма, с явно выраженной нотой астартизма, превращается поэзией Блока в сплошной кошмар, когда его муза смотрит на мир, не подчиненный ей. С другой стороны, реальнейшее всеединство Ее, с точки зрения Брюсова, оказывается бестелесным видением. По граням соприкосновения этих двух противоположных точек зрения начинается колебание, двойственность, закипает борьба, растут страхи, воскресают химеры античной Греции и безумно смеется красным смехом Горгона войны. «В современной войне все таинственно, рассеянно, далеко, невидимо, отвлеченно; это борьба жестов, воздушной сигнализации, электрических и гелиографических сношений... Если это батарея, то, укрытая за какой-нибудь складкой почвы, она, кажется, без цели и смысла палит в пространство... Вы постоянно обмануты фантазмагорией» (Нодо). Фантазмагория, марево — вот что неизменно вырастает из соприкосновения двух противоположных начал мира. Красный ужас борьбы, хохочущий на полях Маньчжурии, а также заголосивший между нами петух огня — все это внешний покров вселенской борьбы, в которой тонут раздвоенные глубины наших душ. Все это — «маска красной смерти», в которую превращается «мировая гримаса», замеченная Ницше.

Вначале мы говорили, что три личины должны быть сорваны с Лица русской музыки. Первой слетает богоподобная личина пушкинской музыки, за которой прячется хаос. Второй — полумаска, закрывающая Лик Небесного Видения. Третья Личина — Мировая: это — «Маска Красной Смерти», обуславливающая мировую борьбу Зверя и Жены. В этой борьбе — содержание всякого трагизма. Западноевропейская поэзия говорит нам извне об этой борьбе: трагизм — вот формальное определение апокалиптической борьбы. Русская поэзия, перебрасывая мост к религии, является соединительным звеном между трагическим мирозерцанием европейского человечества и последней церковью верующих, сплотившихся для борьбы со Зверем.

Русская поэзия обоими своими руслами углубляется в мировую жизнь. Вопрос, ею поднятый, решается только преобразованием Земли и Неба в град Новый Иерусалим. Апокалипсис русской поэзии вызван приближением Конца Всемирной Истории. Только здесь мы находим разгадку пушкинской и лермонтовской тайн. IV

Мы верим, что Ты откроешься нам, что впереди не будет октябрьских туманов и февральских желтых оттепелей. Пусть думают, что Ты еще спишь во гробе ледяном.

Ты покоишься в белом гробу.

Ты с улыбкой зовешь: не буди.

Золотистые пряди на лбу,

Золотой образок на груди.

Блок

Нет, Ты воскресла.

Ты сама обещала явиться в розовом, и душа молитвенно склоняется пред Тобой, и в зорях — пунцовых лампадах — подслушивает воздыхание Твое молитвенное.

Явись!

Пора: мир созрел, как золотой, налившийся сладостью плод, мир тоскует без Тебя.

Явись!

## ПОЧЕМУ Я СТАЛ СИМВОЛИСТОМ И ПОЧЕМУ Я НЕ ПЕРЕСТАЛ ИМ БЫТЬ ВО ВСЕХ ФАЗАХ МОЕГО ИДЕЙНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ

### ГЛАВА 1

Почему я стал символистом. На это ответят нижеследующие разъяснения мои.

Но прежде всего должен отметить основную тему символизма в себе. Я различаю себя в этой теме двояко (или даже трояко); я ощущаю в себе становление темы символизма так, как она пела в душе моей с раннего детства; и я осознаю эту тему в усилиях ее идейно выгранить — уже позднее: при встречах с людьми; здесь вступают: идеологический момент и момент социальный; появляется «мы», коллектив и мечты о партии; и в этом втором моменте я отличаю два, так сказать, подмомента: совместное вынашивание символизма в целом интимном идейного быта «символистов» и идеологическую фиксацию его как культурного течения русской действительности; в этой фиксации я отличаю: во-первых, то, что привнесено мной; во-вторых, то, на чем мы, символисты, пересекались согласно.

Ряд напластований лежит для меня на моей теме: 1) интимное «я», 2) идеологически выношенное отдельно от других, 3) с другими, 4) идейно платформированное вне тактических и полемических преломлений моментов, 5) вопросы тактики, полемики (так называемая «школа» в искусстве).

На вопросы о том, как я стал символистом и когда стал, по совести отвечаю: никак не стал, никогда не становился, но всегда был символистом (до встречи со словами «символ», «символист»); в играх четырехлетнего ребенка позднейше осознанный символизм восприятий был внутренней данностью детского сознания; вспоминаю себя в одной из игр; желая отразить существо состояния сознания (напуг), я беру пунцовую крышку картонки, упрятываю ее в тень, чтобы не видеть предметность, но цвет, я прохожу мимо пунцового пятна и восклицаю про себя: «нечто багровое»; «нечто» — переживанье; багровое пятно — форма выражения; то и другое, вместе взятые, символ (в символизации); «нечто» неопознано; крышка картонки — внешний предмет, не имеющий отношения к «нечто»; он же — видоизмененный тенями (багровое пятно) итог слияния того (безобразного) и этого (предметного) в то, что ни то и ни это, но третье; символ — это третье; построив его, я преодолеваю два мира (хаотичное состояние испуга и поданный мне предмет внешнего мира); оба мира недействительны; есть третий мир; и я весь втянут в познание этого третьего мира, не данного душе, ни внешнему предмету; творческий акт, соединение видоизменяет познание в особого рода познание; познавательный результат, выговариваемый в суждении «нечто багровое» утверждает мой сдвиг к третьему миру.

То, что я описываю схематично, — нерв моих детских игр; нечто, имманентное моему сознанию; взрослые никак, ничем не задевают во мне жизнь этого нерва; наоборот: облепляют его извне поданными предметами и разъяснениями о них, не открывающими мне ничего о моих внутреннейших движениях детской души; я вынужден эти движения скрыть; да и если бы я хотел выявить эти движения, у меня нет слов; словам и смыслам их я научен

извне; движения эти, мое «нечто», однако, настолько «реальность», не взятая на учет взрослыми, что, разрастаясь во мне вне слов и образов, она рассасывается во мне мое «Я»; «Я» чувствует себя утопающим в переживаниях без названия; и «я» в особой, лишь мне ведомой игре, выплывает в то, что уже ни внутри, ни снаружи, — таков в позднейшем открытии мне мир символов (не познание, не переживание, не отражение пассивное в рассудке «предмета», не творчество его, но — творчество-познание, так сказать).

Упражнение в этих играх осознано мною как собственно культура роста моего «Я»; но я брошен взрослыми в этой своей культуре (выкарабкивайся как знаешь); и когда доктор говорит о том, что я нервный и что от меня надо отнять сказки, я чувствую, что спасительную соломинку игры- в образы отнимают извне у меня, и я без нее кинут в бездну невнятицы; если бы взрослые поняли мой детский страх перед отнятием у меня сказки, они бы на своем языке выразили этот страх так: «Он борется за целостность „Я“, — за то, чтобы не впасть в нервное заболевание». Шести лет я подслушиваю слова мамы об «этом» моем: «это — болезнь чувствительных нервов». Так на «их» языке; строя символические суждения «нечто багровое», «страна незабудок» и т. д., я учусь не заболеть болезнью чувствительных нервов от яркости неопознанных восприятий, во мне живущих; через 26 лет я узнаю в одном из циклов Штейнера, что эта яркость восприятия угрожала некогда атлантам, и, чтобы темперировать жизнь чувств, с сестринской душой Адама соединился Логос (в духовном мире); следствие этого — равновесие в переживаниях докладов органов чувств; так через 26 лет мне открыт подлинный возраст моего «Я» на рубеже третьего и четвертого года; я спасен от разрыва внутренних чувств во мне (или «болезни чувствительных нервов»); акт этого спасения — в игре соединения, в символизации, при помощи красной картонки моего, меня рвущего «нечто»; произнеся «нечто багровое», я соединил доклады разных министерств моих чувств; в символе-модели — преодоление ранних стадий лемуру-атлантского хаоса в нечто конкретно-логическое; об этом моя игра; после — символизм, или акты творчески-познавательных действий, приобщающих меня миру Логоса; до-растерзы, хаосы, бред, над которым в игре я поднялся.

Так переживался мною конкретно период древнейших культур в становлении самосознающего «Я»; об этом точнее я передал в «Котике Летаеве»; «Котик Летаев» берет фразу преодоления древнего ужаса, может быть, Лемурии, — в игру: игра — в символизации; это — результат действий спасения где-то свыше надо мной сходящего Логоса; символ, или третья двух миров, пересечение параллелей в крест с точкой духовного мира в центре: точка — вспыхивает; это — мое спасенное от разрыва «Я»; «Котик Летаев» рисует ощущение трехлетнего, которому кажется, что его из бредов через печную дыру вынесли в квартиру, где «папа», и «мама», и «няня» бегут от «этого» (не логизированного «нечто»); оно потом дегенерирует в «буку»; которым пугают меня; но самый страх буки уже не страх, а моя игра в страх; я в символе вышел из страха.

Так бы я осветил переживания четырехлетнего «Бореньки» материалом узваний 30-летнего мужа; познавательные схемы антропософского цикла вполне объясняют мне мой опытный материал в условиях внятного его разглядывания тренированной памятью («Котик Летаев» — опыт тренировки); но и ясно отсюда: без опытного материала материал антропософских лекций — пуст; только в соединении с опытом лекции эти понятны; вне — они суть схоластика; чем мудренее, тем мельче схоластика перерождается в корковом слое мозга; антропософ, если он не символист, т. е. если он не умеет производить соединений извне поданного материала с опытом, имманентным жизни его, — явление просто чудовищное; а символист, отвергающий логический генезис своих опытных невнятиц, — дегенерирует в нервнобольного, если он искренен (Блок), либо в аллегоризирующего стилиста, если он неискренен (Вячеслав Иванов). Но я забегаю вперед.

Четырех лет я играл в символы; но в игры эти не мог посвятить я ни взрослых, ни детей; те и другие меня бы не поняли — я в этом убежден; и — притаился (так стал «эсотериком» я с четырехлетнего возраста); на мне росли мины и маски; святочная личина открылась в

переживаниях мне, пятилетнему; я надел ее; и стал личностью; это было, вероятно, вступлением моим в греческий период; «Боренька Бугаев» с того времени сознательно развивал «мимикри» среди взрослых; условия его отрочества и даже юношества были таковы, что что-то от «личины» приросло к лику индивидуума; в позднейших символизациях жизни и «Борис Николаевич», и «Андрей Белый», и «Унзер Фрейнд» вынужден был изживать свое самосознающее «Я» не по прямому поводу, а в диалекте ритмизируемых вариаций «Я» личностей-личин, из которых ни одна не была «Я»; причина, почему «Я» не изживаемо в личности-личине, уже с семилетнего возраста — предмет мучительных раздумий и игр всерьез, или вариаций поведения. Неудивительно, что тема в вариациях, идея многообразия, комплексности индивидуума, в чем бы он ни выражался (в мировоззрении, в мечте о коллективе, в упражнениях моральной действительности), стала естественным приращением к теме символа (два ряда жизней, пересекаемых в третьей); триадизм, осложненный плюрализмом вариаций, тональностей, методов, — и идеологическая тема жизни, и мироощущение опыта, и муки моральной жизни, осложненные непониманием моего «Я» на протяжении «47» лет; это «Я» уже с семи лет знало и уже с 17 лет осознало, что никакое «Я» по прямой линии невыражаемо в личности, а в градации личностей, из которых каждая имеет свою «роль», вопрос о режиссуре, о гармонической диалектике в течениях контрастов и противоречий «Я» в личностях по эпохам развития, по степеням понимания этого «Я» другими, по разным коллективам, в которых приходилось одновременно работать, вырос отсюда; последовательность поведения не в прямолинейном усилии впереть индивидуум в личность; следствие такого «вперения» — разрыв личности; и не в отрезе себя, одной личности, от градации их, данной в «Я» (элементарное представление о верности себе), а в гармонизации течения «личностей» в круге; так проблема моральной фантазии, как режиссура, а не изгнание «актеров» со сцены жизни за исключением одного, выявилась как проблема сперва морали ребенка (семи лет), потом, вскоре, и мировоззрения.

И с «7» лет до «47» лет (40 лет!) мое «Я» с удивлением стояло перед другими «Я», не понимавшими проблему многообразия и режиссуры другие «Я» обвиняли мое «Я» в измене, когда мое «Я» ставило перед ними ту же тему поведения, но в другой вариации; и лишь позднее я понял, что ряд людей действительно не знают конкретно соотношения моралей личности и индивидуума; мораль личности — последовательность как отрезок прямой; мораль индивидуума — стояние среди круга взаимно пересеченных отрезков в усилии на точках пересечения построить гармонию закономерно изменяющейся кривой.

К ужасу моему, я увидел, что большинство людей, на кончике языка умеющих оформить всю бездну, лежащую между индивидуальной и личной жизнями, в проблеме собственной жизни не видят конкретно последовательности и стремления к цельности в отличиях личной жизни от индивидуальной; и — обратно; поскольку индивидуум есть всегда коллектив, постольку в социальной жизни они не имеют никакого представления о ритме жизни с другими, оценивая и себя, и других в правилах поведения личности, а не индивидуальности; их утверждения о грехах и достоинствах ближних носят характер действительной превратности, которая и является роковым законом гибели всех обществ, коммун, кружков, коллективов.

Звук об этом узнании мне подан с «личиною», когда мне было пять лет; и в играх с другими детьми; в этих играх обнаружилась уже для меня тема непонимания меня другими; я был «символист» (т. е. третье нас двух), а многие из детей и почти все взрослые были мне выявлением во втором (внешнем) мире их первого (внутреннего); это первое было личностью; второе — личиною; между ними лежала прямая линия соединения (из внутреннего во внешнее); я же был в третьем (в вершине треугольника): в точке индивидуальности; линия моего поведения от внутреннего во внешнее всегда была проекцией треугольника, эмблемой, знаком, личиною; позднее я жил внутри многогранника, в ряде линий-личин.

Опыт непосредственно данного знания об этом слагался от пяти до семи лет; осознавался всю жизнь; один из крупных моментов узнавания — формула отличия личности от

индивидуума, а души рассуждающей от души самосознающей; души с невыраженной индивидуальностью живут в четвертом культурном периоде в 1928 году независимо от того, понимают или не понимают они рассудочно, что индивидуум не личность; поэтому их линия от первого (внутреннего) ко второму (внешнему) миру — линия «субъект — объект»; они, будучи субъективистами в переживаниях души, ищут объективности во внешнем выражении; но их объективность субъективна; какова личность — такова личина; личина, данная в объективном, метода мировоззрения.

Я никогда не был объективен — сознательно, а, так сказать, много-объективен; с «17» лет проблема многообразия методов — проблема вынашиваемой теории символизма; но я не был только субъективен (во внутреннем самораскрытии), но — индивидуален.

Так стал я с отрочества убежденным индивидуалистом, что для меня сперва непосредственно, а потом и логически значило: социал-индивидуалистом, ибо индивидуум — социальное целое (церковь, община-ассоциация), а общество — индивидуально в своем «общем»; вне знания этого «in concreto» общество — труп.

К 1904 году это было менее четкой формулой, которую я многообразно высказывал, но которую читатели (друзья и враги) не хотели признать, живя, главным образом, в фикциях одно-личной, а не много-личной социальной жизни. Их социальной проблемой была проблема общества-государства, а личной проблемой — не осознанный четко собственный субъективизм. Усилия, опыты, падения и страдания моей социальной жизни — община-индивидуум; и те же падения и достижения личной жизни — противоречия личностей, как материал к ритмизации их в индивидууме души самосознающей.

Все знаки терминов, мировоззрений, слов, общений от детства до состояния внутри антропософского общества — выворот своего состояния среди других; другие казались в своих индивидуальных и социальных выявлениях слишком личностями (неправомерно субъективными или объективными); я же казался их «объективизму» субъективно непоследователен; их «субъективизму» — докучно принципиальным; «непоследовательный принципиалист» — таким я стоял перед всеми; «объективники» от хаоса и аритмии — такими выглядели они передо мною.

Я был «символист» от отроческого шопенгауэрианства до зрелой антропософии (включительно); они часто — нет; нас разделяла грань непреодоленных разделений 4-го и 5-го культурных периодов [См. сложное учение о культурах в моей «Истории становления самосознающей души»].

Эта грань намечалась в конце первого семилетия, когда мое выпадение в третий мир (символов) казалось мне выпадением в грех моего протеста и бунта против предрассудков «цивилизации», или внешнего мира (чужих детей, назиданий, квартиры, профессорского быта и т. д.).

Я стал бунтовать, но бунт — утаил.

## ГЛАВА 2

Мои «символические» познания расширились в сложностях утаиваемых игр в «это»; так звал я невнятную мне данность внутреннего опыта, перепахивая ее в творчестве познаваемый «мой» мир: мир символиста; действительность этого мира — мой познавательный результат; гувернантка, подозревая о скрываемой мною игре, однажды потребовала, чтобы я играл вслух; и я заиграл вслух, болтая вздор, долженствующий убедить 'в простоте и наивности

моих игр; она — убедилась; одновременно: чувствуя борьбу за мое «Я» отца и матери, заставляющих это «Я» по-разному выражать себя, я инстинктивно выдумывал им фиктивное «Я», должностующее удовлетворить и отца и мать; выдумка шла по линии упрощения моего «Я»; так появилась во внешнем мире первая личность-личина, или «Боренька Бугаев» с удовлетворением принятый родителями, ибо отцу и матери представлялось лишь «общее» их воззрений; но «общего» было мало меж ними; и оттого: очень «мал» умом вышел этот «Боренька»; у него не было ничего своего; говорил он «общими» местами; родители, слыша в «общем» общее им, не замечали малости этого общего, а чужие — заметили; и «Боренька» тоже скоро заметил, что его считают чем-то вроде дурачка; он мучился, но «общего» преодолеть не мог; ведь индивидуальное выражение требует упражнений в выражении, требует «своих» слов; своих слов — не было: был «общий» язык — среднеарифметическое между папой, мамой, гувернанткой и «Боренькой»; он им показывал это среднее; оно было меньше действительного Бореньки.

Так жизнь в первом коллективе, в родной семье, развиваясь по линии «общего», развивалась по линии не общинной, а общественно-государственной жизни; так «Боренька» имел первый опыт узнавания о том, что «общество» есть знак насилия, уз, остановки роста индивидуальной жизни; родительская семья была узлом внутренне таимых противоречий и драм; в кризисе семейной жизни он имел опыт первого кризиса; чувство кризиса присоединилось к чувству символа, индивидуума и многогранности; с тех пор оно росло и к 17 годам выросло в чувство кризиса всей обстановки культуры.

Свои познания индивидуум, скрытый под личностью, развивал в усилиях приобщения всего узнаваемого к игре; это значило: трансцендентный преодолевал в имманентное (слова к оформлению приходили, разумеется, после); наиболее яркая игра, давшая сильнейший импульс к жизни, — разыгранный в «Я» новый завет (опять-таки около 7 лет); пересечение двух линий в третьем креста, переживания двух «я» в третьем были инстинктивно узнаны; символ «этого» конкретно логизировался: стал логосом; с тех пор в конкретно-символическом и в конкретно-христианском переживании непосредственно произошла спайка в индивидуальном, таимом «Я».

Сфера «символа» непосредственно стала сферой как-то по-новому («игра не игра») переживаемой религии; впоследствии, лет через 14, эта спайка религии с игрой, осознанной как искусство, и связала студента Бугаева с термином Владимира Соловьева; термин — теургия; дело не в слове: слово может быть и дрянь и не дрянь; дело — в связавшемся со словом опытом, имманентном сознаниям: и семилетнего «Бореньки», всерьез играющего в Новый Завет, и студента-естественника, бьющегося Э усилиях сочетать точность критического взгляда на вещи с «религией»; религия в термине переживалась, как пересечение, соединение, связь этого и того (внутреннего и внешнего), а образ пересечения — символ; закон, или ритм, в получении энного ряда символов, соединений, связей (символизации, «религионизаций») — знак Логоса: Христос; термин «теургия» обозначал в эпоху религиозной стадии моего символизма — творческое заново переплавление материалов и образов религиозной истории в нечто, имманентное мне, сквозь меня прорастающее; «Теургия», как «богоделание»; говоря более внешне, — мифотворчество.

Мне нужен был знак-отделитель от догматизма; слово «теургия» — отделяло от догмата.

Лет 7—8-ми, переживая сошествие Св. Духа на двух-трех плитках паркетного пола, я, Боренька-символист, сосредотачивал свою игру всерьез на теургии, осознанной позднее как один из видов символизации, очень редких и ценных в символизме; в христианских символах я, начиная с Бореньки-символиста и кончая «Андреем Белым», видел особый род символов, отличающихся чистотой и благородством; так, в камушках пляжа многие особенно ценят прозрачные камушки, предпочитая их прочим; я видел особую прозрачность в евангельских символах; в них втягивались и мои моральные, и художественные впечатления; другие символы часто раскалывали мои восприятия на эстетическую их приятность и этическую



недоброкачественность, или — обратно; тут краски и свет соединялись в прозрачность блеска.

Так бы и определил мой игровой подход к христианству; повторяю: играл я всерьез.

Тут же должен оговориться для правильного понимания всех позднейших касаний моих религиозной проблемы; эта проблема весьма не процветала в нашем быту; отец мой, профессор математики, имеющий сложнейшую свою философскую систему, допускал, «так сказать», высшую силу и все образы «заветов» ставил передо мной со своими аллегорическими «так сказать»; его более интересовали проблемы нравственной эволюции человека в религиозных эмблемах; он был решительным отрицателем церкви, догматов, традиций; и ненавидел «мистику»; обрядам он не препятствовал, т. е. — принимал священника с крестом из... светских приличий (как не принять человека); и наоборот: основы естественнонаучного мировоззрения чрез отца, можно сказать, затопляли воздух нашей квартиры; из речей отца и его друзей, профессоров математики, физики, химии и биологии, на меня ушатами изливались лозунги дарвинизма, механического мировоззрения, геологии и палеонтологии; сколько я себя помню, столько же помню себя знающим, что гром — скопление электричества, что Скиния Завета была наэлектризована «жрецами», что земля — шар, что человек произошел от обезьяны и что мир не сотворен семь тысяч лет назад, а — начала не имеет.

Стало быть: мое живейшее восприятие образов Ветхого и Нового Заветов было восприятие символизма моей души; над традицией у нас в доме смеялись; единственная традиционно верующая бабушка была вечно ошучена папой и мамой; мама лишь под конец жизни определилась религиозно; но и она в религиозных образах искала символов, а не наивной действительности; в молодости она отдавалась стихии музыки и светских удовольствий; дяди и тети со стороны отца все были или ярко атеистичны, или индифферентны; тот же индифферентизм характеризовал братьев и сестер матери и моих гувернанток; меня механически обучили двум-трем молитвам и не требовали никаких знаков религиозности; мои игры в Новый Завет я скрыл; традиция, которую мне в ранних годах старался привить отец, — традиция естествознания; пяти лет я знаю, не умея читать, всю зоологию Поля Бэра почти наизусть; и в период от 11 до 14 лет пережил сильное увлечение естествознанием, мне доступным, мечтал об естественном факультете; моя «цивилизация» была светской; жизнь же религиозных символов протекла в глубоко скрываемом ото всех мире моих символов («игр всерьез»); позднейшие попытки студента Бугаева по-своему вникнуть и по-своему осветить вопросы церковности, традиции и православия под влиянием Соловьевых я переживал как бунт и самостоятельный вырыв из «традиций» нашей квартиры, профессорской, издающей исконный запах «традиционного» для меня так называемого вольномыслия.

Никто мне не открывал глаз на дарвинизм, палеонтологию и т. д.; они были открыты всегда, вобранны воздухом общения с отцом и внимательным вслушиванием в споры взрослых профессоров, друзей отца.

Делаю эту оговорку, чтобы было ясно, откуда следует видеть мой период религиозности, «мистики» и т. д.; это был период сильнейшей революции против устоев позитивистического быта среды; в этом — различие в наших подходах к религиозной догме с Соловьевыми; они все же не до конца видели, до какой степени я был в период моего увлечения Соловьевым «религиозизирующим» символистом, а не «символизирующим» верующим. Моя вера с первых лет юности была бунтом дерзания, питаемая волей к новой культуре, а не смиренным склонением, питаемым богомольностью.

Вот почему мои «подмигивающие» мистики юношеской «Симфонии» определялись мной как люди высшей, многострунной культуры, окончившие два факультета; только такие в моем представлении имели права дерзать на подход к «Апокалипсису»; это все люди-бунтари, люди в «пику», если и верующие, то — по-особенному.

Я сам, студент-естественник, работающий в химической лаборатории и прошедший сквозь анатомический театр, — был таков: Оствальд и «Основы химии» Менделеева — в одной руке; «Апокалипсис» — в другой; если бы «Основы химии» и литература по дарвинизму не были бы моим чтением, я не позволил бы себе писать в таком откровенно религиозно-символическом тоне, в каком, например, написались статьи «Священные цвета» и «Апокалипсис в русской поэзии».

Возвращаюсь к детским годам.

Затаив в себе свой, третий мир, назидаящий меня игре в символы, я все, что ни узнавал от взрослых, а также из книг, проводил через свою душу: во все это выигрывался; мои игры в период 8–9 лет: я был Гераклом, «Кожаным Чулком» Купера, Фингалом и... инженером, заведующим системой плотин в Голландии, Скобелевым, немного позднее Юлием Цезарем, деятелем в римском сенате (мои посещения классов гимназии приурочивались к посещению мною сената); все, что я узнавал, я пропускал сквозь себя, игрой вживаясь в узнанное; и — подглядывая сквозь игру всерьез то, что превышало мой возраст; с 9 лет многообразия моих героических игр (я — и Скобелев, и — Суворов, и — гроза ирокезов и т. д.) выдвинули проблему их сочетания в единую игру, где бы отдельные люdifикации («я в ролях») образовали бы круг вокруг моего индивидуума; пришлось мне сложить легенду о некоем «он», совмещающем в себе все, что есть; и «ему» (т. е. себе самому) я перекладывал все прочитанные мифы и события моей обыденной жизни: в проявлении «его» жизни; «он» пух на мифах, разрастался в годах; игра моя стала к 12-летнему возрасту игрой, перманентной, игрой в неинтересную жизнь «воспитанника Бугаева»; игра в «играх» сложнела и разрасталась; след ее потерялся для меня лишь в университетских годах, когда «миф» моей жизни и жизнь мне открытого второго «я» как-то серьезно слились; едва погасли следы «его» за моими плечами, как впереди, перед глазами, уже стоял «писатель», скоро ставший «Андреем Белым»; «Андрей Белый» был своеобразным синтезом личных вариаций Бориса Николаевича в эпоху университета, как «он» был интереснейшим синтезом вариаций «Бореньки» и «гимназиста».

Скажу лишь, что для своих, для особых целей мной вырезываемых кукол я с сожалением сжег в... 7 классе гимназии, когда уже не на шутку врезался в чтение философий и писал стихи; «он» был прохождением «символизма» в школе первой ступени; «Андрей Белый» появился на пороге школы «второй ступени».

Четырехлетний Боренька вживался в суждение символическое «нечто багровое»; «Андрей Белый», вынашиваемый соловьевской квартирою, упражнялся с С. М. Соловьевым в гносисе символического суждения: «нечто... белое...» Оттого-то ему и выбрали псевдоним «Белый»; формы упражнений были различны: детская игра, теософский гносис цветного восприятия; суть же под формами была — та же; и даже тема перемены интереса в гносисе от красного к белому связалась с особым впечатлением от библейского текста: «Если дела ваши как багряное, как снег убелю».

Отсюда диалектика моей юношеской световой теории (от красного к белому), высказанная символически в семи этапах семицветья статьи «Священные цвета». Здесь попытка фиксировать семь моих юношеских мироощущений; одно пережито в четырехлетнем возрасте; другое в возрасте 19 лет.

Все «это» выветвилось наружу, в культуру литературы, — из детской игры: я пришел в символизм со своим «символизмом»; литературную школу я измеривал и взвешивал по-своему.

### ГЛАВА 3

С четырех до семнадцати лет я рос эсотериком; мой символизм — утаиваемое от других; долгое время сфера утаимого была сферой утаиваемого поневоле, ибо ни одно из слов моего словаря не нарекало его никак; «игры» мои кое в чем приоткрыл я кормилице, Афимье Ивановне Лавровой, когда мне было 14 лет; кое-что она понимала; и мы играли вместе; уже с детства мне стало ясно, что «это», во мне живущее, — особая культура души, предполагающая особый орган, и что имеющие этот орган — и утонченные и простые люди; утонченных я встретил позднее лишь; первая простая душа, со-символистка, — кормилица, человек весьма ограниченный в «светской» культуре; и даже — безграмотный.

Подрастая, я стал прибирать к «этому» некоторые элементы культуры, извне западавшие в мир немых жестов моих; пяти-шестилетний я знал, что «это» преформируется и членится во мне под влиянием музыки (Шопен, Шуман, Бетховен), чтения немецких стихов (Уланд, Гейне и Гете), сказок и разговоров с горничной Аннушкой об «Откровении» Иоанна (последняя передавала мне ряд старообрядческих легенд).

В стороне от этого шла моя «цивилизация», т. е. забрание материала, подаваемого мне взрослыми в виде узнаваний, что земля — шар, а гром — скопление электричества; тут начинался быт профессорской квартиры с ее правилами поведения, обязательным показом таких-то чувств и прятанием других; сведения из «цивилизации» я жадно схватывал, а быт ее воспринимался неудобоваримой пищей, чем-то вроде обязательного жевания углей; и я отхрустывал ровно настолько углем, чтобы не показалось странным мое мычание; отхрустывание — Боренька, строящий словами свой социальный мост к детям и взрослым.

Я рос одиноким; детей не знал; оттого и не умел с ними обращаться; они — дразнили меня.

Несколько раз ворвались из пресного внешнего мира ярчайшие переживания: подслушанное чтение вслух «Призраков» Тургенева, отрывков из «Демона» и «Клары Милич».

Но все же — мало свежего материала, потребного мне для культуры «этого» во мне, поступало из внешнего мира; пустыня вокруг меня разрасталась: домашними неприятностями, страхом перед чем-то, что стрясется в нашей семье, скукою преподавательниц, ощущением полной бездарности при попытке отличить существительное от прилагательного, неумением понять, что есть нумерация; и после — Сахарю классов с неизменной невнятицей определений разницы «генетивуса объективуса» от «генетивуса субъективуса», по Элленду-Зейферту.

Становилось ясно, что я, дразнимый детьми, считаемый дурачком чужими взрослыми и сжатый узами нашей квартиры с ощущением полной своей бездарности в ней — долго не проживу эдаким способом; случится нечто непоправимое, разорвется личина-личность, выступит из Бореньки «это», и все в ужасе ахнут, потому что «это» покажется им либо преступностью, либо безумием; чтобы отсрочить миг, я стал пристраиваться к «цивилизации»; в этом пристроении сложилась и первая моя стилизация, сошедшая преудачно: я стал первым учеником; оказывается, это — легко; меня все хвалили; и я очень гордился успехами не по существу, а потому что стилизация мне удалась; я, бездарный в науке, оказался мальчиком с пониманием, чуть ли не с талантом; два года я тешился удачей; с третьего класса она надоела мне, с четвертого — перестал учиться бессмыслицам (Элленду-Зейферту, хронике исторических дат и греческим исключениям), но катил мимикри прилежного воспитанника перед собою, как колесо, до... седьмого класса; после же переменил стиль «прилежного» на «оригинала-декадента»; странно: большинство из учителей считалось с моими обоими стилями: уважали «прилежного» в неприлежном и робели, опасливо озираясь на... «декадента» (их так было мало еще).

Был момент, после которого версия о моей бездарности упала во мне; я увидел в себе свой

индивидуум; переживания эти связались мне с чтением Упанишад; это было в 1896 году; неверие в свои силы сменилось ощущением силы «Я»; как это ни странно, — я осознал себя волевой натурой; я понял, что беру не лобовую атакою напролом, а мягкой уступчивостью и тем, что скоро мне осозналось как многострунность; уступая перед прямолобым упрямством людей примитивно-волевых (твердые глаза, квадратный подбородок и сокращение мускула), я обтекаю и справа, и слева: обхожу с обоих флангов в моменты кажущегося безволия и мягкости; этим и обусловился в душе смутный позыв к прорыву моему во внешний мир со «своим» словом о мире; в 1395–1896 годах это переживалось как жест; и это сказывалось во всем: парадоксально защитил «декадентов», и вместо смеха — уважение; набросал для гимназического журнала в первый раз в жизни отрывок в прозе (с «настроением»), а товарищи удивились, сказали: «художественно». Сыграл «Деция» в домашнем спектакле; и — ничего; придумал из ничего античные костюмы; и опять — сошло; к чему бы, шутя, ни подходил, — выходило; выходило с фокусами, которыми потрясал бабушку, и с умением, взлезая на четыре стула, поставленных друг на друга, стоять на верхнем с горящею лампою на голове.

Профессии еще не виделось — никакой; стоял на распутье; но знал, что, куда бы ни направил волевою энергию «этого», моего, будет по воле моей; в 1895 году я стоял на пересечении многих деятельностей, как бы прицелясь в линию будущих лет; став в этом пункте, я вижу ясно, что я мог бы быть: философом, поэтом, прозаиком, натуралистом, критиком, композитором, теософом, циркачом, наездником, фокусником, актером, костюмером и режиссером; куда бы ни направилась воля моего индивидуума, то и двинулось бы по линии лет, развивая свои приемы и стили; и впоследствии, выбрав прицел и сказав твердо «буду писателем», я сознательно в тылу за собой оставил возможность тактических отступлений к истоку воли; имел волю сработать свое ремесло, я имел волю к резерву: при случае переменить ремесло. И впоследствии я про себя не верил в легенды о безвольной мягкости «Бориса Николаевича», отрицающего принципиально биологическое выражение воли: прямолобый напор; сумма моих волевых действий не в волевой прямолобости Б. Н. в проведении своей личной линии в каждом из пересекаемых коллективов, в себя расширении, себя растворении в каждом для окраски его; интенсивность этих окрасок в градации коллективов, достигаемая в обезличении волевой «личности» Б. Н., обратно пропорциональна этому обезличению; скажу: я был влиятельней в сфере своей, нежели в центре сферы иль личности; сумма этих центров (сумма книг, лозунгов и т. д.) менее суммы незаметных углов преломлений жизни коллективов, в которых я работал; иногда я влиял не из себя, а из других на целое коллектива.

Скажу: я более волевой человек, чем мыслительный или эмоциональный; но моя воля имеет мягкое выражение; она в сфере моего индивидуума, ставящего и убирающего вовремя свои модификации-личности; представления наши о «волевой натуре» — представления героические «герой» — волевая натура греческого периода культуры; такой «герой» гибнет как личность, перевоплощаясь в наш период жизни; волевые натуры нашего времени проходят как не имеющие личной воли; этой азбучной истины нашего времени не понимают пародирующие из себя «волютаристов» безвольные индивидуальности; такую индивидуальностью я, например, считаю Валерия Брюсова, одно время поставившего себе девизом меня «сражать»; этот спорт его длился в эпоху 1904–1906 годов; и, однако, есть указания его о странном факте, что он считал себя... побежденным мною («мифизация» им наших отношений в эпоху 1904–1905 годов в его романе «Огненный ангел», где он меня «удостоил» роли графа Генриха).

Ритм доверия к миру «моего», ставшего миром моей воли, мне открылся внутренне чтением «Упанишад». «Само» осознало себя; мои игры всерьез, как упражнения в самосознании, как йога жизни, впервые предстали передо мной тогда именно; и стал приоткрываться первый идеологический отрезок в тенденции забронировать выход во внешний мир: от Упанишад к Шопенгауэру — отрезок пути от 1896 года к весне 1897.

Этому внутреннему переходу игры в воление соответствует и внешний выход мой в мир квартиры М. С. Соловьева, где я укрепляю впервые свою позицию как имеющего свое слово; здесь мне открыт выбор слов нового словаря: словаря искусств; и между прочим: мне попадает слово символ, как знак соединения «этого» и «того» в третье их, вскрытое в «само» моего самосознающего «Я»; слова «символ» и «символизм» я механически заимствую от французских символистов, не имея никакого представления о их лозунгах; мне до них и нет дела; у меня — лозунг свой: мое «само», вчера бывшее «этим», а сегодня ставшее «Я» в овейности Упанишадами; произведения символистов (стихи Верлена, «*Serre chaude*» Метерлинка) отбрасывают меня к странным играм моим в «нечто багровое»; брюсовские же «декадентские» стихи меня волнуют, как воспоминания о доисторических бредах моих первых сознательных миггов, давно преодоленных в символизациях; если бы я провалился в «бред», не имея стихии «символа», или третьего («бред» — хаотическое «первое» без «второго»), я попал бы в миры «мертвецов, освещенных газом», и «бледных ног» (я кошмары подобного рода видывал в детстве); стихотворения первых «символистов» в эпоху 1897–1899 годов воспринимаются мною, как «кошмаризм», а не «символизм»; это — мир «декадентства», «болезнь чувствительных нервов»; здесь нет умения владеть хаосом.

Декадентством я заинтересован: не непонимаю его; но мое motto того времени: оно должно быть преодолено; я волю большего. В эту эпоху я увлекаюсь стихами Жуковского и Бальмонта; но Фет заслоняет всех прочих поэтов; он открывается вместе с миром философии Шопенгауэра; он — шопенгауэровец; в нем для меня — гармоническое пересечение мирозерцания с мироощущением: в нечто третье.

Конечно, он для меня — «символист».

С 1897 года начинается эпоха моего бурного литературного самоопределения; оно началось с самоопределения философского полгода ранее; в мою лабораторию сознания одновременно вливаются: Белинский, Рескин, символисты и «Фрильоф» Тэгнера, Ибсен и Достоевский, Беклин и Врубель, Григ и Вагнер; вообразите взворот — стилей, догадок, познавательных проблем; я — взмыт; из уст моих бурно хлынул на меня самого удививший поток слов, направленный одновременно и к назиданию товарищей по классу и барышень Зубковых, которым проповедую буддизм; я осмеливаюсь не соглашаться: с отцом и с профессором Корсаковым; «Боренька» лопнул сразу; и «Валаамова ослица» — заговорила; все — озадачены: не понимают, подсмеиваются, но... как-то осторожно; и все — меняют стиль: смех смехом, невнятица невнятицей, но — жест, поза, убедительно воздетый палец и решительное отрицание всех критериев вкусов и того, что считается полезным и нужным, — впечатление производит; мои товарищи — приверженцы того или этого; я не только приверженец «декадентов»; я — выступающий с проповедью от самого себя.

С этим надо считаться.

И в восьмом классе гимназии с «декадентом» Бугаевым, уже читающим Канта и имеющим что ответить и Смайльсу, и Конту, и Спенсеру, считаются: воспитанники, учитель русского языка и сам испуганный латинист (некогда — гроза класса).

Я пишу стихи, ультра-декадентские отрывки в прозе, громадный критический дневник (все — потеряно); но я — не декадент; и даже — не шопенгауэровец.

Я — сознательный символист; и по-своему переделываю систему Шопенгауэра, пусть во внешне беспомощных усилиях, но внутренне — в усилиях оригинальных; эстетика Шопенгауэра мною используется своеобразно, заостряясь в символизме; мое древнее «это» — воля, «то» — представление; соединение «этого» и «того» — не закон мотивации, как у Шопенгауэра, а символизационный ритм себя строящего символиста-индивидуалиста; выход к Гартману мной отвержен; разбор индивидуализма Ницше — на очереди; но уже ясно, что символизация Ницше при помощи сверхчеловека неприемлема априори установкой моей

позиции: сверхчеловек — трансцензус, подкид и выкид человека в то, чего в нем нет; у меня есть высшее, третье, внечеловеческое в человеческом; сверхчеловек просто — индивидуальное «я», как сверхличность; мы все — сверхличны; мой имманентизм, соединяясь с думами о «Само», «Духе» и о «Христе», пережитом некогда в символизациях арбатской квартиры, под влиянием разговоров в квартире Соловьевых и встреч с философом Соловьевым, главное, под опытом моих индивидуальных переживаний, соединяющих образы современности с «Апокалипсисом» и Достоевским (конец мира, пережитый в Троице-Арбатской церкви и потом на Воронухиной горе в Москве), — все это опытно предесцинирует будущее преодоление 1) шопенгауэрианства, 2) ницшеанства по линии слов: символ — теургия; слово последнее встретится скоро; в нем я найду термин для выражения максимального напряжения символизма в личности, расширяемой в индивидуум (т. е. в «сверх-индивидуум», по Ницше); «символизм» в общем виде — ток волевого напряжения в процессе разрядки его во внешний мир; искомое слово «теургия» (не найденное еще) — символический ток высокого напряжения, преобразующий действительность, коллективы и «я»; преобразование это выглядит концом мира для противящихся процессу преобразования; конец мира — революционный шаг: удар тока по спящим; второе пришествие — в «я», через «я» — то же: в аспекте положительного раскрытия процесса преобразования.

Теургия — ритмы преобразования: в нас.

Вот — мой ход на религию, недостаточно учтенный Соловьевыми и «соловьевцами»; мой ход на всю линию религии — только через символизм, катастрофизм, взрыв: «Се творю все новое» — мое мотто; и этим: творю новое «я» и новое «мы»; мы — коллектив, община; она религиозна в смысле насыщенности ее волевой энергией символизма, который теперь для меня — йога действий над «я» и йога ритмов всех «я», перерождающих сперва свой индивидуальный центр, теургическую коммуну, или точку приложения рычага, плавящего мир.

Тут уже без достаточно собранных логических оформлений собраны мной все темы моей жизни; тема третьего мира, царства символа, индивидуума, тема многострунности: многие личности, строящие «Я», образуя индивидуума, по тому же закону видоизменяют сложение индивидуумов в индивидуум высшего порядка, иль церковь-коммуну (тут — влияние идей отца о монадах многих порядков в динамике переложения и сочетания их); если бы в те годы я наткнулся на формулу определения церкви Макарием Египетским, я бы сказал: «Вот, что я пытаюсь выразить в развитии своего символизма в социальную фазу». Привожу цитату Макария: «Церковь можно разуметь в двух видах: или как собрание верующих, или как душевный состав. Посему, когда церковь берется духовно — в значении человека, тогда она целый состав его, а пять словес его означают пять... добродетелей» (Беседа 37-я «О... духовном законе»). Трудную духовную истину о церкви, как пяти принципах ритма в человеке, я не умел сформулировать, но — ощущал... И если бы я знал в те годы учение о числовых индивидуумах как комплексах, то я выразил бы свою социальную символику в аритмологии (этой социологии математики).

Я волил в представлениях о религиозной общине преодоление духовно-революционное всех традиций представления, понятий общества, личности, искусства, банального индивидуализма в творимую новую культуру; это новотворимое энергией символизма — религия, не имеющая ничего общего с миром; традиционных религий; такая религия — с усилием вынашиваемый мной, юношей еще, мой символизм, требующий выволакивания его из индивидуальной фазы (символизм под личиной личного) в индивидуально-социальную фазу.

Эта фаза, поволненная мною, и есть мой влом с «моим» в общество; я, как символист, если не являюсь социальным реформатором (вернее — преобразователем), — не символист, а субъективист; дело не в личных усилиях Бориса Бугаева, а в целеустановке индивидуума моего: мое «или — все, или — ничего».

Вот что отделяло меня до присоединения к группе московских символистов от этой группы: воля к преодолению «маски» символизма, налета «личности» на нем («субъективной: имажинации в терминах Штейнера»); и вот что отделяло меня не только от всех примесей традиций и историзма в официальной церковности, но и в философии Владимира Соловьева, когда я еще, так сказать, смутно чалил на нее; термин „теургия“ был взят мной потом в новом смысле; лишь в ряде годин сумел я отделить мое взятие „термина“ от взятия „термина“ Владимиром Соловьевым; необычайная трудность в формулировке столь сложной позиции юношей, необычайность размаха в дерзости перевернуть вселенную „вверх дном“, опять-таки не осознанная до конца, — предесцинировали ряд недоразумений моих во встречи с людьми и ряд недоразумений с собою в процессе логического раскрытия своей концепции; отсюда — беспомощность ряда статей, уже поздней мной написанных; беспомощность — в ненахождении выражений, а не в сознании своей позиций в себе.

В восьмом классе эти лозунги моего символизма еще в полной мере мимикрировали под формой чужих систем и идей, которые я прилаживал к своему миру. В 1899 году Соловьев указывал мне на направление моего плавания по морю жизни; направление — „Апокалипсис“: „Се творю все новое“; компас, руль — зависели от меня; руль — умение владеть проблемой творчества; стрелка компаса — символизм, притягиваемый магнитом нового мира (говоря максимально), или новой культуры (говоря минимально); между максимумом и минимумом — мои хитрейшие модуляции в приоткрывании и прикрывании лозунгов; а суденышко, отстраиваемое наспех из ветхого материала, или 'Арго», плывущий за солнцем жизни, — моя заботливая починка философии Шопенгауэра на свой лад, где «пессимизм» — мимикри, иль защитный цвет официально модной философии того времени; собственно, я проповедовал апокалипсизм под флагом катастрофизма, умеренного минимально в трагизм, в антиномизм «этого» и «того», преодолеваемый в символе.

Таков я в смутном волении себя, гимназиста; пока еще я символист «по-своему»; единственный спутник мой в символизме, не до конца проницающий символизм, маленький С. М. Соловьев.

Ни с кем из тогдашних символистов я не знаком; да и, признаться, не интересуюсь ими; они — «декаденты». Но предесцинирована моя ближайшая встреча с Владимиром Соловьевым, Ницше, Мережковским и Блоком.

Я попадаю на линию Шопенгауэр — Вагнер — Ницше (по линии преодоления пессимизма в индивидуалистический символизм); я, поклонник Ибсена, Достоевского, — трагик; меня несет к темам «Происхожденья трагедии» Ницше; но мой «апокалипсизм» заставляет брать меня проблему трагедии личности шире; она — симптом общего кризиса; но этот же кризис есть симптом наступления новой эры, следующей за ним: «Се творю все новое». Я брежу старцем Зосимой и князем Мышкиным; в классической линии трагического мирозерцания тесно мне, потому что моя проблема — проблема антиномии между субъективистическим символизмом и религиозным.

Таким я появляюсь в университете.

Дарвин, механицизм, проблема естествознания взвывает новые водовороты идей: куда повернуть руль моего «Арго». Как примирить, с одной стороны, борющихся в моей душе Соловьева и Ницше; с другой — самую проблему их борьбы в душе с проблемой естествознания; Соловьевы тут не помогут; естествознание чуждо им; опять-таки: ориентирует сперва линия, связанная с Шопенгауэром, моей центральной станцией идеологических экскурсов; эта линия, с одной стороны, волюнтаризм (Вундт), допускающий переложения себя в энергетику (Оствальд); с другой — «Философия бессознательного» Гартмана, отдающая много места проблемам естествознания; если преодоление Шопенгауэра вперед — символизм, то базирование его в назад — естествознание.

Новый круг мыслителей вычерчен мне в университете: Гартман, Гефдинг, Вундт, Оствальд, потом Ланге; они суть средства, формулирующие мне мою философию естествознания, питаемую уже из специального чтения: Гертвиг, Катрфаж, Делаж, Дарвин, Геккель и т. д. Позднее сюда присоединяется частично Спенсер.

Здесь уже, с первых курсов, определяется и проблема моего мировоззрения: проблема перевода стрелок с одних рельс мысли на другие; рельсы — методология; этих рельсовых путей много: 1) частные науки (физико-химические и биологические) с их частными философиями; 2) параллелизм и волюнтаризм, 3) трагизм, индивидуализм с обоснованием в них символизма, 4) соборный символизм (проблема коммунизма и теургизма). Меня занимает проблема со-существования многих путей и установление порядка в преодолении одних путей другими; многоступенчатость познания стоит предо мною; но рельеф — туманен; стрелки, пересекающие параллельные рельсы, всюду в пересечении рисуют мне ножницы: то и это; задание — всюду; преодолеть то, это — в третьем; третье же — символ.

Так символизм в эти годы — проблема ножниц и антиномий, поднимаемая на плечи, как крест, — с обещанием: преодолев смерть на кресте, воскреснуть в новой, воистину новой, человечеству нужной мировоззрительной сфере: в сфере символизма, как критического мировоззрения.

Теория знания символизма еще далеко не ясна, но я переживаю весь пафос искания ее и утверждения ее: она — должна быть; она — золотое руно, к которому чалит мой «Арго». Я не обещаю легко выпрыгнуть из «ножниц», которые — следствия веления моего себе: пересечь линию мысли в разрешении многопутейности в иерархию познаний и творчеств; самое мировоззрение в этом решении — поволенный «путь»: выйти из трагизма границ познания; таким я вижу себя; но не таким видят другие меня; они видят меня не в усилении преодолеть критически «ножницы», а видят — раздираемого «ножницами»; «ножницы» — торчат из меня: я их не утаиваю; многие объясняют их — противоречивостью моих устремлений и их неувязкою; Соловьевы не понимают, для чего я отстаиваю естествознание; отец, ценящий меня именно в моей линии естественнонаучных мыслей, не понимает, при чем эстетика, Шопенгауэр и Соловьев; мой товарищ по курсу художник Владимиров не понимает моей философии (берет по линии естествознание плюс эстетика); более понимает меня в проблеме ножниц А. С. Петровский, товарищ по курсу; и с 1899 года между нами начинается ряд живых мировоззрительных бесед.

Понятно, почему я впереен в анализ антиномий («Я» и «мы», наука и религия, Ницше и Соловьев, богоборчество и «Апокалипсис», гибель культуры, преображение жизни, представление и воля, Аполлон и Дионис, пространство и время, зодчество и музыка, сознательное и бессознательное, витализм и механицизм, Декарт и Ньютон, теория эфира и теория тяготения и т. д.); в поисках пересечения я старательно, так сказать, сплетаю из противоречий венок; и он уже достаточно колюч для меня: венок из терний; выход не в отрезе от сложности — в гармонизации; но прежде всего — установка порядка вопросов и граней вопросов; синтез не в этом соположении, а в конкретном пересечении, не в «сюнтитэми» (сополагаю), в «сьюмбалло» (соединяю).

Мне уже ясно, что путь нового соединения — в сложении новой культуры; то — путь поколений, а не — написание системы; но этого не понимает никто из тех, с кем дружу; они видят во мне упорядоченность в одной из многих, мной намеченных линий; для Владимирова благополучна моя эстетика; для Соловьевых — религия, для отца — естествознание (он очень гордится, что профессор Умов оценил мой реферат «О задачах и методах физики»); но ни для кого не благополучен во мне тот факт, что я не довольствуюсь эстетикой, религией и наукой, а выдвигаю по-своему проблему цельности под формой символизма; в моих «ножницах» не видят точки пересечения двух линий в третью, что вполне сказывается в перемещении центра споров с Петровским от 1900 года к 1901 году; в 1900 году Петровский нападает на проблему символизма во мне, так сказать, справа: от скепсиса Ланге,



естествознания; ему видится «мистика» и туман в религиозных акцентах моей проблемы; а в 1901 году, в несколько недель перелетев через «ножницы», он уже оспаривает меня слева: от ортодоксальной религии; оспаривает опять-таки мною волимый символизм на базе критической философии.

Мне приходится отбиваться и справа, и слева, и спереди, и с тыла; это — бой за действительную точку пересечения моего мировоззрительного многогранника; так я подыскиваю бронировку этого центра, символа в лозунгах: 1) многорядности знаний, 2) ограничения познанием знаний, 3) переложения и сочетания формул знаний друг в друга для построения эмблем смысловых фигур, 4) преодоления отвлеченного познания в мудрость символизма на этом пути.

Теза, внесение которой в символизм принадлежит мне (в 1904 году), вынашивалась в 1900–1902 годах, в бытность мою студентом: символизм плюс критицизм; и никогда: символизм минус критицизм.

Сам символизм в своих поступательных движениях акритичен, потому что он мудр, а мудрость — гиперкритична; но в действиях отражения нападения с тылу символизм превращает самую философию критицизма в меч, падающий на догматику, откуда бы она ни шла (от материализма или от теологизма).

Мне теперь ясно — до ужаса: я был — один, как перст, а один — в поле не воин; но я тешил себя социальной фикцией, будто бы есть какие-то друзья, которые меня тут именно понимают; меня тут именно не хотели понять: ни Владимирова, ни С. М. Соловьев, не говоря о товарищах по курсу; и не понимали впоследствии: Мережковские, Блок, Брюсов и Вячеслав Иванов; отсюда — постоянная тема себя снижения именно в этом пункте и добровольный ракурс пространственных, так сказать, представлений о символизме в плоскостных проекциях — таких-то для Брюсова, таких-то для Блока; иногда этот вынужденный подгиб себя под других, от нежелания другими выпрямить во весь рост проблему, переживался как нечто изнуряющее до крайности; и почти — унижительное; отсюда этот тон мой ко многим с «извините пожалуйста» и с «так сказать, согласен»; он — от нежелания обидеть человека указанием на его мировоззрительную плоскость и от надежды постепенно, бережно и нежно раскрыть ему глаза; так начинал я возиться с людьми; впоследствии всего сказывалось, что «извините пожалуйста» принималось за чистую монету; какой-нибудь очередной «друг», попутчик в отрезке пути, на этом тоне моего бережного отношения к его ограниченности строил тон ничем не оправдываемого превосходства и «потрепательства по плечу», что позднее приводило к естественной консеквенции; нога того или иного «друга», снисходительно легшая на мое плечо, скидывалась резким движением; и наши отношения вступали в очередную фазу моего якобы «бунта». Но бунта — не было. Бунт основной — в том, что самоуверенное трактование меня в искажающей меня «личной» проекции подходило к границе допустимости, после которой «минимализм» мой на почве бережности к другому сменялся толчком «максимализма», скидывающим каблук «друга» с моего плеча. Бывали отношения, которые кончались внезапно по закону пословицы: «Посади свинью за стол, она и ноги на стол».

## ГЛАВА 4

В 1900 году я менее всего заинтересован «маленькими» для меня делами «скорпионовской» группы поэтов; Брюсов мне нравится после третьей книги стихов, но я его считаю более всего декадентом, а не символистом. Мне не до «Скорпиона», когда Дарвин, Ницше, Соловьев, Ибсен и подымающиеся Мережковский и Розанов стоят на моем пути; надо во всем

разобраться, поставить штампы «наше», «не наше», «по дороге», «не по дороге»; умирает Владимир Соловьев; падает задание конкретно разобрать рельеф его мысли в рельефе моей проблемы; я чувствую и на своих плечах, так сказать, наследство философа, тем более что «Боря Бугаев» после личного объяснения с покойным «уважаем» в соловьевской квартире, где он кипит и волнуется за какое-то «мы» строимой им в воображении группы; новая задача: переплавить философию Соловьева в путь жизни «я», в конкретный символизм и этим преодолеть отвлеченные начала его мысли в действительно положительные начала творческой культуры по линии зари, указанной им в стихах (проблема Софии, как индивидуума и как группы-коммуны церкви, разумеется, не в догматическом аспекте), и по линии уяснения реального кризиса, им указанного в «Трех разговорах»; и во-вторых: вскрыть антиномию Соловьев — Ницше в точке преодоления; линии преодоления: конкретизация идей Соловьева или — в раскрытии их в «я»; обратно: раскрытие «я» у Ницше в «мы» соборного символизма; все это подчеркиваю я Соловьевым; я подчеркиваю: Мережковский в принципе многое видит в проблеме; тут я делаюсь «подозрителен»: Соловьева трогать нельзя; и чужда задача: забронировать проблему моего символизма естественнонаучную базу; это — забота моя о «бронированном кулаке», необходимом для завтрашнего выступления против наивного позитивизма: бронированными физикой Вундтом и Гефдингом бить по Спенсеру; здесь пробив брешь, ввести в брешь лозунги критического символизма, чтобы тяжелой артиллерией, избивая догматы, открыть дорогу гиперкритическим, творческим действиям новой культуры: «теургии»; веяния этой культуры с 1901 года становятся и лично мной переживаемым опытом, преисполняющим надеждой.

Об этой надежде не раз писал, называя ее «эпохой зари» (1901–1902 годы).

Я смутно переживаю духовный мир в имажинациях, подаваемых мне самой действительностью (а не в субъекциях художественной грезы); в этом — оригинальность моих художественных попыток того времени; декаденты — переживают грезу, часто деформируемую в бред; мы, символисты, имеем корень имажинаций — в символах времени, которые учимся так или иначе читать; в своеобразности чтения, в знании источника «письмян» (не сон оне) — своего рода эсотеризм некоторых моих сверстников, будущих попутчиков в символизме; начинается эпоха встреч с людьми и удивительное узвание, что наше субъективнейшее — обобществимо, и в этом обобществлении начало жаргона, состоящего в мимике по-новому произносимых слов («символы не говорят, а кивают»); словами кивали друг другу мы, минуя наши личины-личности: от индивидуума — к индивидууму; индивидуальное — необложимо в общее значение слова; общие слова — пусты; и тем не менее — иные субъекции обобществимы в необщем смысле: обобществимы в коммуне.

Так начинается тот именно Символизм в специфически интимно-социальном смысле, о котором, как об эсотеризме, сказал Александр Блок в 1910 году; этого оттенка узваний не было у французских «школьных» символистов; и его не было у «скорпионов». В 1901 году вырабатывается особый ритм восприятий, который дает возможность в ближайших годинах по-особому встретиться, «коммунально» встретиться: мне и С. М. Соловьеву с Блоком и с матерью Блока; Петровскому с Соловьевыми; мне с Метнером и т. д.

Люди — различны; мировоззрения — различны; исходные пути — разные; а горизонт предстоящего общ&lt;его&gt; в индивидуальнейшем; индивидуальнейшее и есть итог преодоления расщепления меж субъективным и объективным в третьем; третьем, индивидуально строимое из симптомов времени, — как будто общее достояние всех нас, выращивающих новую культуру.

Это — не мировоззрительный лозунг, а опытное узвание того времени; так, как Блок пишет о весне 1901 года, могли бы написать разные люди до этой весны и по-разному переживавшие время; и после — разошедшиеся.

Подчеркивая опытный момент узвания о том, что индивидуальный опыт обобществим в

символизме; и в основе его лежала уверенность, что символизм — путь; не объясняю здесь этого факта, но ставлю на вид: факт был.

В коммунизме переживаний — заря, весна, соборность символизма; в позднейшем распаде его — его крах.

Этим обусловлена и ретушь к моим лозунгам того времени (ретушь на «опыт»); критический меч и естественнонаучное забрало символизма — тактика: походка его вступления во внешний мир: Кант, Шопенгауэр, Оствальд, «Монадология» отца; но сквозь забрало должны подавать знак глаза намеком па внутренний мир опыта, таящийся под броней; умело построенный «намеком» — подмиг чайаний; отсюда в «Симфонии» моей названы люди опыта «подмигивающими». Почему «подмиг»? Да потому, что — «символы не говорят: они молча кивают» (Ницше); но «кивают» о действительно переживаемом, о творимом, о третьем, о царстве «символа». Идеология шлема и бронировки — опять-таки понятна не всем: многие и тут, в опыте, ломятся в будто бы открытую дверь прямого провода, стараясь зигзаг угла треугольника превратить в линию от первого (внутреннего) ко второму (внешнему); и, так ломясь, ставят вопросы: «Конец мира или — бесконечность прогресса». На мое «что есть мир» и «что есть конец», возвращающее к проблеме символизма и к базе критицизма, как бы отвечает мне: «Это — у вас неувязка от трусости высказать исповедание и т. д.». Таков в близком будущем мой разговор с Блоком (в 1903 году, в письмах) и таковы мои отношения с Мережковскими (1902–1906 года).

Люди ломились в будто бы открытую дверь, которая была лишь плоскостью зеркала; перспективы будто бы за дверью открытых пространств, — отражения иной сферы, поворот к которой я волил; и моя философия нудилась в вычислении угла поворота; а это вычисление виделось — распылением; но судьба рвущихся слишком поспешно «связать руки» и «отлететь в лазурь» (стихи Блока к «Аргонавтам»), — удар лбом в зеркало; для Блока шишка этого удара — «Балаганчик» (с самоосмеянием); для Мережковских — уход в плоскость газетного листа; для Петровского — удар о православие в эпоху 1905 года.

Я знал, что будут удары вне усвоения проблемы символизма, мной нудимой; я еще в «Симфонии» поставил на очередь удар во фразе-лозунге: «Ждали Утешителя, а надвигался Мститель». «Мститель» — разбитие лба о плоскость стены: символизм минус критицизм.

И когда впоследствии начался хаос расшибания лбов и ругань по адресу вчера водимого, я тактически отступил по всему фронту символизма: от теургии, коммуны, эсотерии, опыта на новые позиции: Канта и символизма как «школы».

И тут — не понимали меня (эпоха 1906–1909 годов).

Идеология идеологией, а опыт опытом — вот мое «мотто»; критицизм — грань между ними; опыт - незакрепим в догму; он выражаем в текучей символизации умело поставленных намеков; идеология — временная гипотеза: надстройка над бытием опыта; а учение о приемах надстраивания и приемах символизировать — критический гнозис символизма как теории.

Так намечаются для меня три сферы символизма: сфера Символа, символизма как теории и символизации как приема. Сфера Символа — подоплека самой эсотерики символизма: учения о центре соединения всех соединений; и этот центр для меня Христос; эсотерика символизма в раскрытии по-новому Христа и Софии в человеке (вот о чем мимика моих «Симфоний»); сфера теории — сфера конкретного мировоззрения, овладевшего принципом построения смысловых эмблем познания и знаний; сфера символизации — сфера овладения стилями творчеств в искусстве; в подчинении этой сферы символизма и в подчинении символизма самой сфере Символа изживался во мне принцип тройственности, лежащий в основе пути символизма.

Этот ритм тройственности мне слышим в эпоху написания «Симфоний» (в 1901 году); но никто не понимает меня — хотя бы в совмещении нот величайшего оптимизма («много радостей осталось для людей») с острой сатиричностью против прямолобого переня в «мистику» и в «секту». Через год, когда вышла «Симфония», даже приемлющие ее художественно не видят меня; Рачинский и Эллис восхищаются «Симфонией»; Рачинский — тем, что она якобы говорит «да» традиции; Эллис — тем, что «Симфония» написана вдребезги разбитой душой; оба не видят проблемы критицизма, зигзага и поворотного угла, переноса «чаяния» в иную сферу; я же в предисловии подчеркиваю три смысла «Симфонии». Идеино-символический ее лозунг: близится «новое»; сатирический лозунг: «не лупите к новой культуре по прямому проводу догматов и мистики: расшибете лбы»; реалистический лозунг: материал для «Симфонии» — имеется; это быт ощущений нового слоя людей; этот быт отрицался; его — не видели; я же имел глаза и зарисовывал факты: повальная мода на религиозно-философские вопросы началась только через 3–4 года по написании «Симфонии»; я видел эту «моду» уже в 1900–1901 годах.

С 1901 года до 1905 года меня озабочивает конкретнейшая проблема: раз факт переключки в опыте символистов установлен, этим установлена возможность укрепления и роста этого опыта в ассоциации, внутренней коммуне, должествующей вынашивать самый быт жизни, основанный на связи в Символе; многообразии символизации — так сказать, обстановка быта коммуны символистов; проблема коллективизма из умопостигаемой становится реально осуществимой; она — трудна, нова, но не безнадежна; и Блок — откликается: «Вместе свяжем руки». «Вместе связать» — связать в Символе: кругом символизации, опыта, т. е. связаться религиозно.

Об этом я говорю главным образом в символизациях: образами и афоризмами; но афоризмы и образы строятся мною неспроста: они — намеки на сферу Символа, внутренне приоткрытой действительности; этим они отличны от откровенной фантастики символистов-субъективистов (для меня все еще — декадентов) и от догматики схем Мережковского, в котором я вижу борьбу догматизма с символизмом. В «Симфонии» я имею замысел: отразить «нечто» в искусстве; и задание удалось. Но я волю большего: чтобы «нечто» отразилось и в быте жизни; коммуна должна защитить ростки жизни от мороза старой культуры. И тут начинается тема, отчаянная для меня: непонимание меня людьми.

Непонимание, страдание, крах — все это сопровождает меня на пространстве 25 лет.

Того, чего я водил в 1901–1904 годах, не понимали: С. М. Соловьев (от перерождения в нем языка символов в схемы догм), Рачинский (от «традиций»), Брюсов (от хаотизма и логической нечеткости), Эллис (от понимания символизма как параллелизма: теория соответствий), Петровский (от полемически заостренной проблемы церкви и монашества), Блок (от мистицизма и философской неграмотности), Вячеслав Иванов (от синкретизма) и т. д. Более близок в музыкальной интерпретации моей темы Э. К. Метнер в 1902 году (а уже в 1907 году уши его зарастают «культурой», понимаемой ветхо).

В этот период я волю: жить мне с людьми и строить с ними коммуну исканий, лабораторию опытов новой жизни... в Символе, или «третьем», возникающем среди нас как ведущий импульс; тут-то и начинается миф об «Арго», подбирающем аргонатов к далекому плаванию; в «Арго» я мыслил сидящим «Орфея» — знак Христа: под маской культуры (для первых христиан — знак Рыбы).

И у меня впечатление, что в сезоне 1903–1904 годов милые друзья-аргонаты ту Рыбу... «съели»: так, как я описал в стихотворении лета 1903 года:

Поданный друзьям солнечный шар был... съеден.

Растерзанные, солнечные части

Сосут дрожаще жадными губами...

Подите прочь!.. и т. д.

Летом 1903 года пишу: «Наш Арго... готовясь лететь, золотыми крылами забил». А зимой (1903–1904 года) пишу рассказ об аргонавтах, где полет их есть уже полет в пустоту смерти (рассказ — «Иронический»); между летом 1903-го и весной 1904-го — рост долго таимого узнавания, что аргонавтическое «свяжем руки» есть лишь — кричанье «за круглым столом», ведущее к безобразию распыления проблем конкретного символизма в его соборной фазе (коммуне) от незнания социального ритма и непонимания моих усилий этот ритм поддержать: моя триада (сферы Символа — Символизма — Символизации) разорвана: «треугольник» распался в дурные бесконечности линий (чувственности — у одних, догматики — у других, пустого синкретизма — у третьих).

Я переживаю: надлом — непомерный, усталость — смертельную; и у меня вырывается вскрик: стихотворение «Безумец» (последнее цикла «Золото в лазури»).

Неужели меня

Никогда не узнают?

Не меня, личности, Бориса Николаевича, — а моего «я», индивидуального, в его усилиях выявить «не я, а Христос во мне, в нас». Но и это стихотворение понято лишь в линии «истеризма» и чудовищно сектантского хлыстовства (я знаю, что некоторые декадентские дамы так именно его поняли!).

Вскоре в Москву приезжает Блок; и я прямо, так сказать, рухнул ему в руки, с моим горем о... непонятости. Следующее стихотворение, открывающее «Пепел», написано вскоре после отъезда Блока; в нем рифмуется: «камер» и «замер»; «я» в моих усилиях и чаяниях замер среди камер сумасшедшего дома.

Коммуна, волимая с 1901 года, переродилась во мне в сумасшедший дом; я убегаю из Москвы в Нижний Новгород; позднее строчки «Пепла» отразили это бегство: «Я бросил грохочущий город»; этот город недавно еще виделся городом Солнца: утопией о коммуне.

В Нижнем я оправляюсь несколько от ряда ударов, нанесенных моим утопиям о мистерии, многострунности в органически развертываемой новой общественности, к которой должен причалить «Арго» символизма.

Возвращаюсь из Нижнего, опустив забрало: лозунг «теургия» спрятан в карман; из кармана вынут лозунг: «Кант».

В Москве же явившийся впервые Вячеслав Иванов плавает в стихии кружков, все примиряет, все объясняет в тысячегранном, но пустом приятии своего синкретизма; ему — верят: это вот — символист настоящий; я — устарел, сморщился в переплете из... Канта.

Через два года я написал, вспоминая весну 1904 года: «Многим из нас принадлежит незавидная участь превратить грезы о мистерии в козловак».

Я чуть не сошел с ума от узнания, что опыт, соединивший нас в попытке конкретизировать его, разбит; а меня упрекали в неверности; иные аргонавты хотели слащаво длить аргонавтизм; его не было для меня в опытной узнании, что нет общей опытной базы в Московском коллективе; я имел опыт другого рода: выстраданное знание о том, как перерождается социальный ритм в общественном коллективе, если его преждевременно опустить из духовной сферы в сферу душевности, где он — вихрь хаоса и астральная духота.

## ГЛАВА 5

После разгрома чаяний еду в деревню: еще раз перепроверить свои теоретические позиции, а с осени 1904 года поступаю на филологический факультет, имея намерение специализироваться в философии; осенью же работаю над предметами методологии; в университете прилежно изучаю Канта и Рилья; и от них рикошетом ударяюсь в Риккерта; сам же пользуюсь указаниями когенианца Б. А. Фохта; выясняется мне необходимость отстаивать от символизма линию: Шопенгауэр — Вундт; философия культуры на гносеологической базе Фрейбургской школы и коррективы к философии этой — мой новый подход к теории символизма.

Но основная мировоззрительная тенденция — та же: вскрыть полифоничность, многосоставность и найти ритм диалектики течения метода в методе; в контрапункте течений увидеть тему в вариациях; тема без вариаций — абстрактный монизм; вариации без темы, их пересекающей, — параллельные линии методов; в наивной статье о «Научном догматизме» эта тема; дана в простом общем виде: «Выработке порядка соотношений, различно преломляющих грани познания, должен быть посвящен труд философа»; далее: «Может существовать бесконечное количество мировоззрений» (1904 года); это — девиз лекций Штейнера 1914 года, выдвинутый за десять лет до того.; как он был дан в Берлине; в 1909 году «Эмблематика смысла» в согласии со всем мной написанным пытается дать схему контрапункта: в переложении и сочетании мировоззрений; принцип контрапункта — критицизм, соединенный с гносисом символизма; в опять-таки слабой статье 1904 года «Критицизм и символизм» этот лозунг дан «Критицизм устанавливает перспективу в ступенях сознания» (1904 года); эти ступени: формализм (от рассудка), метаф. догматизм, критицизм, символизм; в статье того же года «О границах психологии» выдвинута проблема дуализма, преодолеваемая в третьем. Я в одном разрезе плюро-монист, в другом ду-монист, потому что теория символизма есть плюр-дуо-монизм, где сфера плюрализма — сфера научных эмблем и символизации; сфера дуализма есть сфера самой теории символизма, рассматривающей проблему дуальности познаний и творчеств; сфера же конкретного монизма, переживаемого целостно, — сфера Символа; здесь, в третьей сфере, «открывается возможность искать эсotericский смысл тех или иных внешне очерченных истин» (1904 г., «Окно в будущее»); внешне очерченный, но глубокий смысл имеет для меня энергетический принцип; и в статье «Принцип формы в эстетике» я даю эстетику в эмблемах энергетизма, а в статье «Маски» подставляю под энергетику эмблему Диониса в согласии с основным принципом, мне отчетливым: множественность символизации; в статье 1903 года, слабо написанной, попытка набросать 7 картин мироощущений, поставленных как смена образов (в статье «Священные цвета»), а в статье «Смысл искусства» попытка дедуцировать 8 приемов строить символы, могущих лечь в основу разных художественных школ, ибо символизм — не теория школы, а теория переложения и сочетания школ в энного рода символизациях, подчиненных ритму Символа—Логоса.

Всюду — та же тенденция: к раскрытию эмблематизма познания: Гегель, Фихте и Шеллинг, по-моему, «вместо того, чтобы понять символизм... метафизики... всяческий символизм...

выводили из метафизики» («Символизм»); но ведь то же утверждала неведомая мне тогда методология Штейнера, ставя на вид, что Гегелева метаморфоза идей и Гетева точная фантазия пересекаемы в третьем: в имажинации; это третье и было моей сферой символизма.

Двадцатилетием ранее меня писал Штейнер (во втором томе своих комментариев к Гете): «Гете различает три метода... Первый есть метод... эмпиризма... Рационализм образует следующую ступень... Ту и другую считает односторонностью Гете... Оба пути суть для Гете лишь проходные пункты...»

Но этого ж и я волил: гносеологический рационализм Когэна, в который разрешалась проблема Канта, преодолевает эмпирический плюрализм; и здесь, в преодолении догматик плюрализма, «мы... символисты — считаем себя... законными детьми великого кенигсбергского философа», — писал я в 1904 году («Символизм и критицизм»); но рационализм преодолеваем в высшую ступень, по Штейнеру, и я утверждал — то же преодоление: «Символизм, рожденный критицизмом... становится жизненным методом, одинаково отличаясь и от догматического эмпиризма, и от отвлеченного критицизма, преодолением того и другого» (1904 год, «Символизм и критицизм»).

Через десять лет, встретясь с методологией Штейнера, я узнал в ней свои юношеские усилия выволочить символизм из критицизма, но и не отдать его эмпиризму, выставив в тыле повернутые на эмпиризм жерла орудий Кантовой критики. Почему же так не внимали мне иные из друзей аргонавтов, ставшие, как и я, антропософами, в моих доантропософских усилиях высказать нечто антропософское? Да потому, что они не понимали меня как... символиста; не понимали же оттого, что не желали понять: вкусовое отвращение к слову «символ» сыграло-таки свою роль; у меня же были веские мотивы не заменить «синтетизм» символизмом; синтетизм в теоретическом вскрытии есть рационализм; и — только.

А я, как и Штейнер, волил конкретного преодоления всяческого рационализма, но — знал, что преодоление это вне символизма всегда — падение: в ту или иную догматику от эмпиризма.

У меня были веские идеологические причины бороться за слово, столь не нравившееся... друзьям (от религии или только «эстетики»).

Куда только меня не тащили от слова-лозунга: тащили в религию, в мистику, в снобизм, в когенианство; а я — отбивался; декадентам (эстетам-эмпирикам) я казался рационалистом в своем символизме; философы именно за стадию рационализма и предлагали местечко в неокантианском «бюро», но — с непременным условием: отказаться от символизма; религиозники от «традиции» соглашались безоговорочно окропить приходской водицею сферу Символа, ценой отказа от Канта и от науки.

Так сферы триады моей беспросветно растаскивались по лагерям, бравшим меня всегда в одной трети: то — только в символизации, то — в религии, то — только в философии; диалектика соотношения, пересечения и течения сфер была всем чужда; плюро-дуо-монизм отрицали: монисты, дуалисты и плюралисты.

Оттого-то никто не увидел подлинного символизма в «символисте»: в Андрее Белом.

Таково было мое самочувствие в Москве: в эпоху 1904 года, когда я ради повинности появлялся в Астровском кружке преть в аргонавтическом разглагольствовании; и оттуда шел выть по-волчьи с волками по службе: со «скорпионами» или «грифами».

Эсотерика, интимное, чаяния, мечты о коммуне — их перенес я: их искал осуществить с другими людьми.

В этот период независимо от личных разочарований я погружен в раздумья о том, что есть коллектив в обществе и в общине; я много читаю по социологии (Каутский, Маркс, Меринг,

Зомбарт, Штаммлер, Кропоткин, Эльцбахер и ряд других книг); к 1905 году мне уже отчетливо ясно, что «общество» — понятие двусмысленное, что его судьба между все расплющивающей государственностью и между нескрытым конкретно никак ритмом коммуны (общины); возвращения к первобытной коммуне не может иметь места, а принцип коммуны грядущей, в которую мы упираемся, если волим соборности, — не вскрыт никак; всякое, общество без развития в нем коммунальной жизни перерождается в государство, не тем только, что оно берется на учет и под контроль, а тем, что оно, всасывая в себя начала государственности, развивает внутри себя 1) аритмию противоречивых стремлений, 2) гнуснейшие формы насилий под флагом руководства одним или немногими, превращающими общественный ритм в плетку; тирания и хаос, механизмуемый уставом, всегда давящим индивидуальность членов, — две формы дегенерации общества; общественный коллективизм под давлением извне (городовым) и внутри тираном и уставом для меня — фикция, преодолеваемая лишь свержением всех форм власти (догмата ли, тактики ли, устава ли); преодоление власти ритмом развития делает меня анархистом как индивидуалиста; но, будучи символистом, я самую индивидуальность рассматриваю как лишь соединение многих обликов личности; мой индивидуум — коллектив; и коллектив всякой коммуны, органически сплетенный из членов и тканей, есть индивидуум. Социальность в смысле индивидуалистического коммунизма есть нераскрытое понятие целого; я ее называл «спящей красавицей», которую сознание творческих индивидуумов должно пробудить от сна; во сне она зачарована, как примитивная коммуна, как традиционная церковная община, как групповая душа (коллектива, человечества, мира); пробужденная от сна, она — «София», как культура коллектива; разумеется, под «Софией» я разумею не традиционно-гностическое представление, а символический знак культуры быта новой жизни, ритмизируемой Символом, или Логосом; эта проблема коммуны фигурирует в плохой статье 2-го сборника «Соборная совесть» (забыл заглавие) и в статье «Луг зеленый», дающей в образах и афоризмах намеков на сложнейшие думы, на чтение социологической литературы и разговоры с Эллисом, бывшим экономистом и марксистом: «Или общество — машина, поедающая человечество... или общество — живое, цельное, нераскрытое... существо» («Луг зеленый»); эмблематизация существа многообразна: ассоциация, организм, церковь, община, София, проснувшаяся красавица, муза жизни, Персефона, Эвридика и т. д. В грезях о коммуне, поскольку ее жизнь не вскрыта, я сознательно допускаю мифологический жаргон, источник скорого чудовищного непонимания меня со стороны, например, Блоков, приписавших в силу интеллектуальной неотчетливости и им присущей «мистики» хлыстовский, сектантский, мистический смысл моим эмблемам.

Разумею же я вот что: ритм сложения индивидуальностей в индивидуум коммуны взывает к равноправному свободному раскрытию всех свойств каждой из индивидуальностей в переложении и сочетании всех видов развиваемых связей от каждого к каждому; коммуна-триада из а, b, с личностей, чтобы личности эти в коммуне раскрыли себя индивидуумами, взывает, чтобы «а», оставаясь «а», развило бы себя еще и как «ab» в отношении с «b», как «ac», как «abc», как «acb»; только тогда «а» выпрямится в индивидуальной свободе творчества социальных отношений; то же о «b» и о «с».

Если бы представил себе насыщение социальных связей триады (от каждого к каждому), то фигура треугольника явилась бы эмблемой индивидуума коммуны; в тетраде (четырёхчленной коммуне) фигура развития связей от каждого к каждому выявила бы иную фигуру: квадрата, пересеченного крестом, где четыре личности являлись бы углами квадрата, а пятая точка (пересечения) выявила бы единство коммуны как целого; в пятичленной коммуне ее фигура рисовала бы уже не пять, а десять точек, где пять угловых точек рисовали бы сложную в фигуру сумму социально проявляющих себя личностей; а пять точек пересечения внутри пятиугольника, образующих внутреннюю пентаграмму, рисовали бы культуру целого или индивидуального быта, не содержащегося ни в отдельных членах, ни в сумме их; эти внутренние фигуры в коммунах с большим количеством членов, свободно развивающих пленум своей социально-индивидуальной жизни, становятся все сложнее и



изысканней; эта новая, в сумме неданная постройка внутрикоммунальной жизни и есть следствие действительной, а не механической социализации отношений — в ритме, а не в правиле, законе, насилии одним или немногими других.

Общество — гетерогенно; оно всегда — сырой материал для разложения его механикой государственности или выявления в нем печати Логоса, ритма, внутренней жизни, рост которой символизируем словами: «Где двое или трое во имя Мое, там Я посреди них». Мой лозунг недавней теургии («Се творю все новое») искал выражения в 1904–1905 годах в построении коммуны символистов-социалистов, но не социалистов-государственников; социализация, внутренне творимых ценностей — из свободы и из сознания, что третье, превышающее двух, четвертое — трех (шестое, седьмое, восьмое, девятое и десятое, сложенные в пентаграмму и превышающие пять членов) и есть новая творимая действительность; преобразование общества — в создании ячеек-коммун, объединенных культурой внутренней жизни; такую коммуну я волил из аргонатов; но эта коммуна оказалась, с одной стороны, хаосом, с другой — разными общественными, и только общественными кружками Москвы; на них я поставил крест.

Мои надежды на новую коммунальную жизнь — в поисках отбора отношений интимных и эзотерических; такой отбор происходил с 1903 года между Блоками, С. М. Соловьевым и мной — в одном направлении; между мной и Мережковскими — в другом (свидания и жаркая переписка с Гиппиус с 1901 года).

Здесь подчеркиваю, что моими теоретическими оформлениями таких коммун-индивидуумов (или «монад» высшего порядка) являлись тезисы отцовской статьи «Основы эволюционной монадологии», в которой жизнь мира рассмотрена как социальное сложение монад в градации неразложимых комплексов все большей сложности; и таким оформлением с 1904 года стал тезис Риккерта о том, что сам индивидуум есть неразложимый комплекс или общество единиц (социальный базис индивидуального). Религиозная символика этой традицией не понятой социальности было учение Апостола Павла о церкви как индивидуально-социальной коммуне; итак — для своего соборного символизма я имел: гносеологическую эмблематику (Риккерт), социальную эмблематику (анархический коммунизм, еще не раскрытый в конкрете коммунальной жизни), аритмологическую эмблематику (учение отца, пифагорейство) и монадологическую (Лейбниц).

Я не был настолько «идиот», каким изображен я в биографии тетушки Блока в подходе к Блокам как кандидатам для некоей новой коммуны, — я был слишком критичен; но мое вечное несчастье: наталкиваясь на полную недисциплинированность ума и мистику, я излагал свою сложную концепцию с «так сказать»; в результате — грубое возложение дружеских сапогов на плечо моей вполне непонятной идеи об опыте развития социального ритма в кругу трех-четырёх-пяти членов.

Не описываю всего «Балаганчика» в эпизоде с Блоками и С. М. Соловьевым; разгром моих мифологем — полный; Блок, далекий от социологии, гносеологии и моих идей о критическом символизме, увидел «мистику» там, где ее не было; и «мистикой» отрицания осмеял в «Нечаянной радости». Л. Д. Блок ничего не поняла, кроме импровизации и авантюры; С. М. Соловьев явился в коммуну с церковными догматами, наспех перекованными на особый лад, придававший идее коммуны вид секты.

В итоге — трагический крах отношений с Блоками, над которым я опустил завесу молчания в воспоминаниях о Блоке («de mortuis aut bene, aut nihil»); скажу лишь: я в этих воспоминаниях себя слишком преумалил «для ради» надгробного слова над свежей могилой. Теперь — сожалею, ибо усматриваю спекуляцию на моей скромности.

Утопия с одной из попыток стать на почву новой соборности есть история подмены тонкого и нежного ритма чудовищными искажениями отношений, в итоге которых — удар; утопия

попытки зажить в идейно-религиозной коммуне Мережковских — история другого краха.

Оба подготавливались с 1905 года, развивались в 1906 году и осознались в 1907-м.

С Мережковскими я сближаюсь через переписку на тему о том, что есть религиозная община в новом сознании; моя религиозность не приемлет догмата, но — символ Христа в лике и импульсе; Мережковский меня преимущественно волнует в 1901 и 1902 годах, в период максимального подъема дерзания, которое для меня — минимально; оно — пункт отчаливания от старых берегов религиозной жизни; в 1905 году я принят в религиозную общину, которая в представлениях Мережковских четко оформлена; оформлена и в открытой своей обрядовой возможности; войдя в эту общину, я вижу, что в ней жива лишь триада (Мережковский, Гиппиус, Философов); я же по счету принятия седьмой член (Карташев, две сестры Гиппиус суть четвертый, пятый и шестой члены); нам в триаде нет места: триада доминирует над телом общины; и оттого-то наше творчество внутри ее связано. Вот мои ощущения 1905 года; к ним присоединяется ощущение, что самое поле деятельности общины все более и более — общественность, выражающаяся в фельетонизме; и — только; в конце 1905 года в статье «Отцы и дети русского символизма» я говорю этой деятельности «нет», выдвигая между собой и Мережковскими проблему «отцы и дети»; в начале 1906 года — моя последняя попытка живо себя ощутить в общине Мережковских; с 1906 до 1908 года я идеологически на всех порах ухажу от фельетонной общинности; Мережковские не понимают причин моей сдержанности, хотя и я выдвигаю мотивы своей критики: отсутствие критицизма, многострунности, нечеткость в социологической проблеме, стабилизации «нового» сознания в догматизм секты; словом, — отсутствие символизма. Мне не внимают.

В 1908 году в письме к Мережковскому отмежевываюсь от него.

Но уже в принципе с 1906 года с утопией о соборном индивидуализме покончено.

## ГЛАВА 6

Удар на почве разрыва моего с Блоками выкидывает меня из России в 1906 году; когда я в 1907 году вернулся в Россию, я застал в Петербурге безобразную пародию на мои утопии о соборности эпохи 1901–1905 годов под флагом мистического анархизма; этот мистический анархизм генетически возник из моих же усилий разъяснить Блокам и В. Иванову, что есть социальный ритм; в конце 1905 — в начале 1906 года я много говорил с Вячеславом Ивановым на тему обг интимной коммуне, указывая на Блока; В. Иванов переводил мои слова на язык своего синкретизма; я свез Иванова к Блокам Для разговора на эти интимные темы; позднее я разорвал с Блоками; Иванов же нашел с Блоком общий язык или, вернее, заставил Блока принять сильную дозу своих нечетких идей; он же подставил Блокам фельетонно настроенного Чулкова; оба они наскоро испекли совершенно непонятную: платформу соборного индивидуализма, назвав его мистическим анархизмом и притянув за уши к нему Городецкого и Мейерхольда; «мистический анархизм» стал модой петербургских салонов в 1907 году; появились при нем и Модест Гофман, и А. А. Мейер.

Я считаю моду на эти идеи ужасной профанацией того интимного опыта символистов, который опирался на подлинно узнанное в 1901 году; декаданс этого опыта в мистику и «блуд», вносимый развратно-упадочным обществом в тему общины и мистерии и в синкретическую схоластику, якобы дающей идеологию атмосфере «блуда», заставляет меня подумать о максимальных средствах борьбы с направлением, разрешающим проблему мистерии в идеологическую мистификацию на плацдарме театра, а проблему общины в «общность» жен.

Я бронирую свои недавние лозунги символизма в полемику и в вопрос о школе; символизм как школа, мое «осади назад»: для переорганизации всего фронта.

Интимное символизма утрачено; оно стало соблазнительною подманкою для дам и юношей, читающих «Крылья» Кузьмина и лесбианские двусмысленности «Тридцати трех уродов» Зиновьевой-Аннибал (жены В. Иванова); а идейный фронт вынесен во все газеты и журналы; я, никогда не думавший стать газетчиком и более всего мечтающий написать философский трактат о символизме, видя в доме символизма пожар, — лечу на пожар с пожарной кишкою: окачивать мистико-анархический пыл струею холодной воды; так я вытянут в газету; все статьи мои того времени в «Весах» носят газетный характер.

В мистическом анархизме я вижу кражу интимных лозунгов: соборности, сверх-индивидуализма, реальной символики, революционной коммуны, многогранности, мистерии. Я вижу свои лозунги вывернутыми наизнанку: вместо соборности — газетный базар и расчет на рекламу; вместо сверх-индивидуализма — задний ход на общность; вместо реальной символики — чувственное оплотнение символов, где знак «фаллуса» фигурирует рядом со знаком Христа; вместо революционной коммуны — запах публичного дома, сверху раздушенный духами утонченных слов; вместо многогранности — пустую синкретическую всегранность и вместо мистерии — опыты стилизации в театре Мейерхольда.

Всему этому я говорю свое негодующее «нет»: «Это — не символизм, а фальсификация».

Что путаники вроде тогдашнего Чулкова и Городецкого понесли в теорию мистического анархизма свои наивно-догматические представления былого и жалкий винегрет слов, нахваченных у всех мировых умов без разбора, еще не так оскорбительно для меня; что чувственные дамы и развратные юноши бросились на мистико-анархическую коммуну, приманенные накрашенным Кузьминым, бродящим как свой человек среди «коммунаров», — не это переполняло чашу терпения; что где-то кого-то кололи булавкой и пили его кровь, выжатую в вино, под флагом той же мистерии — это только смешило; серьезнее было то, что многие, попадая в эту блудливую атмосферу, жизненно разлагались; но всего обиднее то, что два настоящих символиста, Иванов и Блок, не только не вернули своего билета на мистический анархизм, как я, но — наоборот: покрывали молчаливым согласием эту неразбериху; и в своих художественных образах явно смеялись над всем тем, что вчера воспевали; так Блок высмеял в «Балаганчике» то, в чем вчера чудовищно запутался; но высмеивал он не свою путаницу, а путаницу своих «вчерашних друзей», изображенных идиотическими мистиками; этим мистиком являлся для меня он в эпоху нашей с ним переписки; и эта мистика была мною осмеяна в образах «Симфонии» еще в 1901 году. Выходило же для всех, не посвященных в подоплеку наших отношений, что какие-то идиоты-мистики затащили мудрого Блока в невообразимую чепуху, отчего им досталось от мудрого Блока; нечего повторять, что одним из «мистиков» был я.

В ответ на такое потрепательство каблуком по плечу я еще в 1906 году ответил рецензией на бред «Нечаянной радости»; смысл рецензии: Блок; подменив святыню муз кощунством, кончился как символист-эсотерик; это было актом сброса каблука Блока с моего плеча; рецензия вызвала негодование на меня; а через четыре года Блок сам признался, что он, подменив святыню муз балаганом, обманул глупцов.

Моя яркая полемика против Иванова, Блока, Чулкова, Городецкого и других «анархистов» — борьба с «обманом»; моя правда в том, что я первый назвал своими именами то, что, происходило с символизмом; моя ошибка в том, что перенося центр в нападение, я не имел времени достаточно разглядеть тылы своих позиций, которые должны были бы быть твердынями; а уж какие твердыни, коли в тылу моем воткнутом знаменем символической школы оказался... Брюсов.

В ответ на соборность, вынесенную в газету, я провозгласил свое отходное: «Назад в

индивидуализм»; «мистическому», да и всякому анархизму противопоставил социализм: лучше социалистическая государственность переходного времени, чем торричеллиева пустота того «коммунизма», в который проваливается паяц блоковского «Балаганчика», ибо небеса этого коммунизма — папиросная бумага, натянутая на цирковом обруче, в который прыгает Чулков (лучше временный городской, чем угашение сознания у дам и мальчиков для... «странных дел» мастерства над ними, программа которых — стихотворение Вячеслава Иванова о возможности 333-х объятий; тут ведь 1/2 числа звериного «666» [Или «пол» звериного числа в смысле «половой проблемы». ]) вместо объятийной безгранности я провозгласил резко очерченную гранность методологического многогранника, взывающего к критической философии: для протрясения мозгов, не умеющих разобраться в разнице меж причастием и половым соитием; вместо «реальной» символики оцупей телесных форм, эмблем фаллуса и двойного топора доисторических каннибалов, столь любезных Вячеславу Иванову (см. его «Религия страдающего бога»), я провозгласил: рано преодолевать критический рационализм, если преодоление — впадение в такую эмпирику; в ней ведь — сфера символизма отрезана от эмпирики; итак, будем преодолевать ее критическим идеализмом Канта (и тут я верен позиции и 1901 года, и 1904 года); мое «назад к идеализму» ведь означало: вперед от «чувственности». Вместо «теургического» искусства любить дам и мальчиков, я провозгласил: рано при таком понимании соборного искусства вылезать из «только искусства»; я провозглашаю: школу, учебу, ремесло, прием, стиль; впоследствии пассаисты с Гумилевым на этой тактической ревизии строят свою школу (через 3 года); вместо революционного максимализма, в эпоху реакции перерождающегося в психологию огарочников, я платформирую: сохранение хоть той партийной левости, в которой застала реакция нас; называть «огарничество» преодолением партийной платформы — жалкий обман. И вместо «мистерии», подмененной Ивановым реставрацией оркестры, а театром Комиссаржевской подмененной технической стилизацией, я рекомендую критически разобрать театр в проблеме синтеза искусств: я указываю на 1) невозможность символической драмы в понимании Мистических анархистов, 2) на невозможность «мистерии» в пределах сценических подмостков (она для меня возможна в центре «общины», но моя «община» — сфальсифицирована в «лужок игр»), 3) я указываю на антиномию путей театра (либо — к Шекспиру, либо — к марионеткам); и ставлю вопрос: чего хотят Мейерхольд, Блок и Комиссаржевская? Последняя внимает моим статьям; Блок — тоже. В этом последнем вопросе я раскалываю единство мистических анархистов; Блок под моим давлением публично отрекается от него; Комиссаржевская начинает эволюционировать в сторону от современного театра; эта эволюция приводит ее к уходу со сцены.

Этими темами полна моя публицистика в эпоху 1907–1908 — 1909 годов; на газетное искажение задач символизма я отвечаю газетным наскоком; с 1907 года я появляюсь в газетах и из газет открываю пулеметный огонь; нет времени думать об углублении идеологии символизма; и нет времени художественно работать; скажу лишь, что за три года при самом беглом перечислении статей и статейек (многих не помню) я насчитываю их в количестве 65; собранные в 1909 году, они составляют 3/4 моих книг «Символизм», «Арабески» и «Луг зеленый»; лихорадочная, спешная газетная деятельность — тушение пожара, охватившего символизм, которого кризис — не эпоха 1912–1914 годов, а 1907 — 1908-ые; «символизм», как глубокое, критическое и интимное течение, рушился для меня в «символистах»; «символисты» проваливали символизм.

Таков был мой взгляд.

И я, видя крах символистов, спешил заранее унести во временную цитадель то, что еще не растлено; цитадель, или полемическая бронировка интимных глубин символизма, — сужение его в литературную школу; лозунги «школы», выдвинутые московской группой «весовцев» с маркой Брюсова, как поднятого на щит вождя, главным образом принадлежат мне.

Вот ракурс этих лозунгов:

- 1) Символизм базирован всей историей критицизма; он — прорыв самого критицизма в свое лучшее будущее.
- 2) Он — строимое мирозерцание новой культуры.
- 3) Теперешние попытки четко зарисовать контуры этой культуры — временные, рабочие гипотезы.
- 4) Не будучи «школой искусства», но тенденцией культуры, символизм в настоящую эпоху, поскольку он черпает содержание у этой культуры, более всего конкретизируется в искусстве; но там он «школа».
- 5) «Школа» — условна: пролетариат и класс, зерно надклассовой будущей жизни; он двуедин; то же двуединство — «символическая школа»; она «школа» в борьбе с догматами школ; и не «школа», поскольку любому догмату она противопоставляет весь пленум условно допустимых школьных приемов; и романтизм, и реализм, и натурализм, и классицизм суть вариации темы символизма, т. е. даны в символизме; и вне символизма они — догматические стабилизации.
- 6) Всякое искусство символично в вершинном и глубинном осознании художниками своего творчества; символическая школа социализирует эти индивидуальные лозунги, затерянные в эпохах и школах, и конденсирует в платформу; в символизме вскрывается самосознание; творчества; в до-символизме оно слепо; в символизме оно — осознано.
- 7) В популяризации и осознании символического нерва искусства — задание школьных теоретиков «партии» символистов; в нем — раскрытие новых творческих горизонтов.
- 8) В росте этих горизонтов — гарантия росталовых форм словесной изобразительности (произведений символистов, могущих принадлежать к энному роду «школ»).
- 9) Символизм не противопоставляет себя истинному, связанному в других школах, ибо он — «так сказать, школа»; но он же противопоставляет себя как «школа» там, где другие школы нарушают основной «школьный лозунг» символизма; единства формы и содержания.
- 10) Это «единство» не должно быть взято как а) зависимость формы от содержания (романтизм), б) зависимость содержания от формы (формализм, или реставрационный классицизм); единство есть целое; целое — Символ-триада.
- 11) Смысл символизма в раскрытии целого как индивидуума и как комплекса (социальная база); индивидуум — коллектив; коллектив — индивидуум; индивидуальная жизнь целого есть содержание форм коллективистической жизни; коллективная жизнь индивидуальностей коллектива есть содержание раскрывающих индивидуальностей; такова трансплантация школьного лозунга в проекцию новой философии культуры; и здесь связь «школы» с философией символизма.
- 12) Наоборот, сужение школьных заданий в проблему слова — в лозунге: языковой символ — метафора (этот лозунг я заимствую из заявлений Вячеслава Иванова и приобщаю к своей программе).
- 13) Исследования лингвистов, поскольку они вскрывают языковую метафору, есть лингвистическая база символической школы.
- 14) Символическая школа видит языковой свой генезис в учениях Вильгельма фон-Гумбольдта и Потебни (здесь обобществлен взгляд Брюсова на Потебню).
- 15) Но символическая школа не останавливается на работах Потебни, ища углубления их.
- 16) Одно из таких углублений вскрывает нам единство восстания языковой метафоры и

мифа, где миф есть религиозное содержание языковой формы, а эта последняя есть реализация мифа в языке (спайка с Вячеславом Ивановым).

17) Всестороннее раскрытие лозунга символической школы о форме и содержании дает новые критерии в анализе лингвистических форм, теории слова, теории стилей, теории мифа, психологии, критике и т. д.

18) Здесь символическая школа ставит себя под знак теории символизма как обоснования нового культурного творчества, которого источник — новый человек в нас.

19) От исхода борьбы вырождения с возрождением в нас, в нашей общественности, в классовой борьбе, наконец, зависят пути новой культуры.

20) Конкретизация символизма — творчество самой новой жизни.

21) Разрез ее в сфере искусства и рисует на нем новый знак: символизм, который вскрываем, как искомая теория творчества.

Таков случайный ракурс моей школьной программы, многообразно рассыпанный в 65 статьях, в нескольких десятках рефератов, лекций и заявлений в этом периоде.

Я — появляюсь всюду: воплю, платформирую, нападаю и защищаюсь; тушу пожар, охватывающий здание возводимого символизма.

Меня — не понимают и тут: ни вчерашние друзья (сегодняшние враги), ни вчерашние враги (сегодняшние друзья), ни исконно близкие друзья, не видящие, что мое тушение пожара — необходимо, ибо через 10–15 лет символизм отпечатлется в десятках профессорских трудов под формой единственно воспринятого символизма — символизма-пародии со всеми его «мистиками» и «трансцендентностями»; т. е. усвоится не символизм, а мистический анархизм; мистические анархисты, испакостив символизм, разбегутся, и в эпоху 1921–1928 годов в «СССР» будут публично осмеиваться «мифы» о символизме, а истинные символисты будут молчать и вынужденно хлопать глазами.

Нет, — друзья не понимали меня; и на их: «Охота тебе, Боря, так волноваться пустяками», — оставалось лишь горько отмахиваться, спеша на... очередной «скандал».

В этой фазе меня понимали только Эллис и С. М. Соловьев: они видели, что плевела, посеянные в символизм, разрастутся в десятилетиях, потому что вовремя не были подхвачены лозунги символической школы теми, кто бы их мог подхватить; осознание горечи и одиночества в невыносимо трудной роли очистителя авгиевых конюшен вызывали горькие стихотворения «Пепла», вроде:

Все говорят, что я умру,

Что худ я и смертельно болен,

Но я внимаю серебру

Заклокотавших колоколен.

«Колокольни» — зов: уйти от шумих, грязи и бесцельного служения другим, даже не понимающим моего альтруизма: но я не уходил, борясь за лучшую память о символизме и символистах, чем та, которая осталась в истории новейшей литературы.

Поэтому я был бесконечно утешен теплым и дружеским подбодром неожиданно ко мне подошедшего М. О. Гершензона, вовремя сказавшего: «Вы правы в вашем негодовании; действуйте и впредь — так же; лучше грубыми ударами напасть на совершающееся зло, чем стыдливо умыть руки».

И несмотря на то что я получил лишь заушения за свою роль полемиста, я в 1928 году, через более чем 20-летие, утверждаю в основном пафос своего налета на «соборный индивидуализм».

Если бы в «Арабесках» и «Символизме» не осталось следов моего «нет» всяким «мистикам», то десятки транскрипций символизма в бездарных и тупых книгах о нем всевозможных Шуваловых не имели бы фактических опровержений в виде подлинного текста статей, написанных в 1906–1908 годах; их не закроешь никакими фальшивками; кто-нибудь явится и скажет современным истолкователям: «Что вы врете? Ведь вот что писали символисты».

## ГЛАВА 7

Иногда я горько грустил; все устремление мое написать «Теорию символизма» в серьезном, гносеологическом стиле разбивалось о полемику, очередные «при» и журнальные темы дня; я все более и более сознавал свое теоретическое одиночество даже среди символистов. Три года упорной журналистики вдребезги разбили выношенную в сознании систему символизма; и «65» статей — дребезги этой недонесенной до записи передо мной стоящей системы. Как ни старался я использовать заказы минуты, просовывая в них контрабандой кусочки теоретических мыслей, обрывки платформ «школы», — цельной картины моих мыслей и не могло получиться; она всегда разбивалась здесь о задачу дня (концерт «Дома Песни»), там об очередной юбилей или смерть; ну что скажешь о культуре в статье «Песнь жизни», когда она приурочивалась к произнесению в день открытия «Дома Песни»; на теорию символизма морщился д'Альгейм за то, что символизм оттеснял его «Дом», а за теоретические рассуждения, втиснутые в очередную тему «Пшибышевский», могла обидеться Комиссаржевская, пригласившая меня в свой театр выступить со словом о Пшибышевском.

Мои 65 статей напоминают мне тугие колбасы, набитые двумя начинками: начинкою «темы дня» с подложенными в тему кусочками мыслей о символизме; эти последние всегда — «контрабанда»; а между тем из сложения контрабандных кусочков и выявилось кое-что из ненаписанной мной системы. Перечитывая теперь грустное сырье «Символизма», «Арабесок» и «Луга зеленого», я вздыхаю: все дельное там — контрабанда; а все устаревшее — тогдашняя тема дня. С все большей грустью я продолжал калечить ненаписанный остов системы, с все большею неохотой возвращаясь к полемике, тактике, ибо мне открылась подлинная картина московского «тыла» в борьбе символистов; в «тылу», в «штабе», где заседал Брюсов, нами провозглашенный вождь, с удовольствием относились к обкладыванию петербуржцев и с сонным зевком к заданиям и теориям «символической школы»: Брюсов, Ликиардопуло, Борис Садовской; и еще — сколько. Выяснилась и мелочность Брюсова, более всего занятого карьерой в «кружке» и среди миллионерш; я стал упираться, когда меня запрягали в работу; но меня подтаскивали к ней уже мои личные друзья (С. М. Соловьев и Эллис), в то время гипертрофировавшие роль Брюсова как «лидера». Открывался и «Дон-Кихотизм» с утопией «школы»; было ясно, что кризис символизма — произошел; символисты символизм прозевали.

Меня утешает, что ради утопически воображенной фаланги бойцов, разрывая в себе идеолога, я действовал во имя моральной идеи: служения делу — пусть с мечом в руке, а не с «оливой мира»; да, сердечность под формою гнева есть оправдание растоптанию книги и

горьким словам, не всегда справедливым; не забудьте, что суетливые жесты статей суть жесты тушения пожара; этим тушением я был во второй половине 1909 года настолько измучен, что даже отказался от «Мусагета», как дела интимной группы друзей; если бы не настойчивость А. С. Петровского в те минуты, я ответил бы на предложение Метнера об издательстве телеграммой отказа; вмешательство А. С. в мою протрацию с его решительным «Мусагету быть» определило судьбу ближайших лет.

Метнер предлагает спешным порядком печатать мои статьи; и я, с ужасом видя, что это «осколки» разбитого здания, воздвигнутого в сознании, вдогонку уже набираемому «Символизму» пишу в 10 дней свою «Эмблематику смысла», долженствующую хоть собрать кое-что из идеологических лозунгов в связном виде; «Эмблематика» — черновик предисловия к будущей системе, в котором ответственные места испорчены невнятицей только спешного изложения, а не невнятицей мысли; будь хоть неделя в запасе, эта невнятица была бы элиминирована; и точно так же вдогонку пишу «Магию слов», «Лирику как эксперимент», «Опыт описания ямба», «Морфологию ямба» и «Не пой, красавица»: в этих сырых статьях влит кое-как тщательно подобранный за четыре года материал для изучения ямба: задание этих статей в «Символизме» — конкретно выявить лозунг «школы» (единство формы и содержания со стороны формы); единство формы и содержания, рассмотренное со стороны содержания, — материал статей «Луга зеленого» и «Арабесок». Одновременно в два месяца я пишу 200-страничный комментарий к «Символизму»; вписывая в него эмбрионы ряда статей, которые мне хотелось бы видеть в разработанном виде; например: в голове проносилась большая статья, анализирующая Кантово учение о схематизме понятий в прочтении этого учения теорией символизма; и отсюда мерещился разгляд всей Кантовой аналитики «Критики чистого разума» в новом свете; но вместо статей — две странички петита в «Символизме». Странно сказать: «Символизм» построен не планом автора, а 1) заказами минут, 2) бешеным темпом набора, зависящим не от меня, а от администраторов «Мусагета».

И оттого-то этот пухлый, безалаберный до ужаса том столь же написан типографией, как и мною.

Если же принять во внимание, что в это же время я дописываю (к сроку же) «Серебряный голубь», то удельный вес работ этого времени по всей справедливости должен бы определяться не под углом зрения их выношенности, а под углом зрения спорта: скачек с препятствиями. Во всех этих неурядицах с текстом меня утешало одно: возможность спокойно заработать над «Теорией Символизма» в будущем.

Линия моего поведения в начале 1910 года четка: московской «школы» — нет (действительность это мне показала); но и петербургской «школы» тоже нет: мистический анархизм, испортив несколько важных страниц истории русского символизма для будущего историка, исчез тоже (в этой порче для будущего, вероятно, и была его миссия).

Стало быть: фактических групп — нет; но есть «символизм»; меня интересует 1) его гносеология, 2) его культура; Э. К. Метнер — попутчик в символизме; но он — трубадур от культуры Гете, Канта, Бетховена; Эллис с его латинизацией символизма мне чужд; я стою на позиции «русского» символизма, имеющего более широкие задания: связаться с народной культурой без утраты западного критицизма; остальные мусагетцы символизму гетерогенны, а в тройке (я — Метнер — Эллис) я с Метнером против Эллиса и отчасти Петровского и Н. П. Киселева определенно стою за связь с международным философским журналом «Логос» в лице его представителей (Степуна, Яковенки, Гессена); издаваемый «Логос» — правое ответвление «Мусагета», наглядно изображающее мой лозунг 1904 года: символизм плюс критицизм; левое ответвление, соответствующее моей сфере Символа, куда я переношу искание опыта, эсотики и братства, — «Орфей»; так, сферы Символа, символизма, символизации представлены сферами Орфей — Логос — Мусагет под общим куполом «Издательство Мусагет».



Но тут-то и нарушается гармония в понимании соотношения сфер между мной и Метнером; я вместе с Петровским, Сизовым и Киселевым понимаю идею триады, как три концентрических круга по старому лозунгу, ставящему сферу «символа» в центр; и этот центр мне — «Орфей»; «Мусагет», собственно, как сфера культуры символизации, определяется «Орфеем», а «Логос», или критическая бронировка, оказывается периферией. Метнер, воля «Мусагет» центральным и видя мой переход к «Орфею», усиливающий «орфейцев», сперва тактически, потом полемически и, наконец, идеологически педалирует на «Логос», в свою очередь сильно укрепленный целой группой русских философов с их дядькою, профессором Б. А. Кистяковским; в «Орфее» неожиданно появляется Вячеслав Иванов; Метнер, фактически, — с «Логосом». И мусагетский центр, спайка, опустошен; в нем оказывается как-то забытый Эллис, по особым причинам не могущий сойтись и с орфеиками и не принятый философами «Логоса». Тогда он, увлеченный своими внутренними исканиями, собственно вне «Мусагета» организует с художником Крахтом кружок «Новый Мусагет», «Мусагет» в момент рождения оказывается уже «старым»; и, главное, пустым и в центре его имеет место: самопроизвольное разрастание цилиндра Кожебаткина (ставшего секретарем «Мусагета» и одновременно заходившего в цилиндре).

Знак «Орфея» мне важен; измученный фельетонною жизнью трех предшествующих лет, вынеся сферу «символизма» из утопий о группе и из пустого помещения редакции в свой кабинет (мечта о написании философского тома), я вместо «Мусагета» произвольно ставлю знак: «культура». И всецело отдаюсь своим интимнейшим переживаниям, чтению эзотерической литературы, мечтам об «ордене», встречаю с Минцловой, приходящей к нам со словами о братстве Розы и Креста и с обещанием быть посредницей между тесным кружком друзей и «учителями». По-новому поднимаются во мне думы всей жизни: о коммуне, о братском опыте; ведь эти же переживания, но в иной тональности в 1901 году мне открыли годы зари; заря потухла в нас от неимения руководства на путях духовного знания; ведь еще в 1904 году я писал: «Искусство перестает удовлетворять... ищешь нового руководителя» («Маски»). Весь крах с попытками обобщить опыт — от неимения духовного руководства; вспоминается крах с «Арго», крах с астровским кружком, крах с попытками приблизиться к теософам, крах с Блоками, крах с Мережковскими; недалёковидность в ориентации на Брюсова и, наконец, новая мусагетская неувязка с ненахождением равновесия между «Логосом», «Мусагетом», «Орфеем»; я вижу, что мы разбросались вширь преждевременно; и, разбросавшись, разорвались в центре, где оказалась дыра (из нее же рос Кожебаткин, являя собой фокус-покус: «фараонову змею»).

Все эти невеселые мысли о нашей внешней культуре решительно концентрируют меня в сердце «Орфея», тем более что в этом сердце уже не «издательство», а лозунги — пути братства, Символа. В самом «Орфее» видится мне воскрешение аргонавтизма, но воскрешенье по-новому; Орфей, символ Христа, один из участников аргонавтического похода, становится здесь нашим единственным Пастырем.

Где-то уже вдали стоит переболевший вопрос: как быть с символистами; Брюсов, утопивший «Весы» перебегом в «Русскую мысль», скинут со счета, а в «Мусагет» является, как в Каноссу, покаявшийся «грешник» Вячеслав Иванов, ведомый нашей инспиратрисой, Минцловой; как не принять его, когда и он оказывается ее покорным учеником; мы не папы Григории: и на колени его не можем поставить; между тем: кается в своих мыслях о символизме и Александр Блок: кается в своем мистико-анархическом прошлом. Диалектика жизни, — не тактика, свершившийся факт: три символиста согласны теперь в своем символическом «сredo», перегруппировка это иль нет — не приходится об этом теоретически думать, но приходится с этим весьма считаться.

Появляющийся Блок тональностью своей встречи со мною не то что склонен к «ордену», но — повернут слухом в его сторону, между тем как Метнер, перебронировавший культуру «Логоса» символизмом, в сущности, ограничивается лишь официальным расшарком пред заданиями символизма. Весьма характерный факт: он даже не прочел «Символизма»; и

между тем: о деталях той или иной статьи «логовцев» он говорит увлеченно и подчас с преувеличенным почтением, подчеркивая, что штаб «Логоса» — лучшие философские умы Германии; и, таким образом, редакция «Мусагета» оказывается вдруг склоненной перед невидимым в ней присутствием: Риккерта, Христиансена, Ласка и прочих «маститостей».

Это ли не пере-пере-бронировка заданий символизма фрейбургской философской школой?

Все это мне стало вполне отчетливо лишь в 1911 году; но гораздо ранее я заметил: систематическое убегание Метнера от дружеского обсуждения действенной программы символизма в «Мусагете»; и вместе с тем — систематическое вмешательство сперва в нашу с Эллисом инициативу двигать символизм, потом препоны моим заданиям; и позднее: препоны заданиям нас, трех символистов (Блока, Иванова и меня), быть автономными в затеиваемом по мысли Блока «Журнале-Дневнике», искаженной тенью которого в 1912 году появляются миниатюрные по размеру, тяжеловесные по ритму и разнокалиберные по составу «Труды и дни», засохшие в моей душе до... появления первого номера (от систематического, может быть, бессознательного вмешательства Метнера); я прилагаю руку к журналу не потому, что им горит душа, а потому что я в Москве являюсь единственным представителем тройки символистов (Эллис же уехал за границу); Блок и Иванов в журнале заинтересованы; я — менее их; а между тем: все теории и неприятности от соредатора, Метнера, достаются мне, и только мне; и самая горькая неприятность: муссирование Метнером разговоров о том, что журнал создается для меня (будто он мне нужен) и что «Мусагет», так сказать, жертвует средства на эту мою прихоть; уже от одного этого прихоть моя мне горька, как «горькая редька».

Но горечь свою я утаиваю до времени.

Моя связанность в «Мусагете» совершенно исключительна; всякая инициатива подвергнута, во-первых, явно подозревающей критике Метнера, совершенно неопытного в делах тактики (глаз Метнера «глазит» меня); во-вторых: подвергнута академическому разбору громоздкой коллегии из очень почтенных, но разноустремленных людей: Рачинский, Метнер, Степун, Гессен, Петровский, Киселев, Яковенко, — что общего между ними? Общее разве то, что «комитетом» Метнер связывает мне руки и ноги; кто вел журнал, знает, о чем я говорю: так невозможно вести дела, ибо дело инициативы — во-первых: вдохновение в улавливании ритма времени; во-вторых: быстрота и натиск в фиксации «момента»; статья, или книга, вовремя не выпущенные, — ужасный редакционный диссонанс; меня держат в состоянии систематического диссонанса; большего недоверия к своей инициативе я нигде не испытывал; в чужих мне по быту «Весех» со мною считались, как с имеющим ухо к «моментам тактики»; даже Брюсов с его ревнивостью никогда не вмешивался в темы мои, предоставляя мне «ловить момент» и его «платформировать». В «Мусагете» же водворяется тяжеловесная аритмия, но нас утешают, что аритмическая коллегия состоит из весьма почтенных, знающих многообразные предметы людей, будто очередной номер журнала — музейный каталог или энциклопедия.

Какая же платформа символизма возможна при понимании журнального дела как проблем... музееведения?

А задумано «Дело» было недурно; нужна была лишь ритмизирующая рука; такую рукою могла быть: рука Метнера либо моя; Метнер лежал на добре программы, как собака на сене (ни себе, ни другим); а я пыхтел, обложенный гносеологами (т. е. будущей профессурой), председателем Религиозно-философского общества и... музееведами, статей к моменту не пишущими, но разглядывающими месяцами статьи «для момента».

К этим трудностям присоединилось еще мое трудное положение между деятелями «Пути» и «Логоса». Деятели «Пути» (Гершензон, Бердяев, Трубецкой, Эрн, Булгаков, Рачинский) не были единообразною группою; и когда один из них, Эрн, выпустил безобразную книгу против

философов «Логоса», я, вместе с Метнером, отнесся с негодованием к позиции Эрна; стоя на платформе «критицизм плюс символизм», я всемерно поддерживал значимость теоретико-познавательной позиции; но я не мог в этой позиции видеть последней цели, которая для меня была в пути символизма; а Метнер в защите «Логоса» именно перепрыгивал через символизм с гносеологическим пределом, который он не столько познанием полагал, сколько лирически воспевал; я не мог вместе с ним быть гносеологическим трубадуром; меня же насильно тащили в «Песни»; тем менее я мог сочувствовать огульному равнению «логосами» всех деятелей «Пути» по линии фанатизма Эрна. Гершензон, например, был мне гораздо ближе, чем «логосы»; и с рядом моментов позиции тогдашнего Бердяева я перекликался; у меня была индивидуальная позиция к каждому из деятелей «Пути» к «Логоса». И линию различия я подчеркивал перед Метнером, обижавшимся за «логосов» как за «своих» и нисколько не обижавшимся на факт взятия «логосами» нас, символистов, кроликами для своих логических экспериментов; и выходило: когда к тебе подходил Гершензон с полным уважением и пониманием твоих лозунгов и ты перекликался с ним, то ты предавал уже не «Логос», а «Мусагет»; когда же ловкой логической джиу-джицею у тебя отрезал в «Мусагете» символическую голову, в сущности, философский ритор Степун, то за это обезображивание надо было кланяться и благодарить.

В иных «путейцах» мне были близки ноты «опытного пути», как бы они ни оформлялись; в этой ноте они стояли ближе к «Орфею», чем даже иные из «мусагетцев» (не говоря о «Логосе»). И я отстаивал эти ноты — против Метнера, выдвигавшего мне обидные намеки о моем якобы тайном перебеге в «Путь» (чего не было); и на меня одного опять-таки валились все «шишки» (а братья-орфейцы и не думали тут именно поддерживать меня, ибо они не разбирали «путейских» идеологий, лишь «гутируя» их «вкус», — не нравился; но разве на «вкусе» можно что-либо строить, кроме... снобизма?).

Словом: идеологически я был брошен в сеть противоречивых контроверз, потому что я хотел символизма, — не «мистики» и не плясания на задних лапках перед чужой гносеологией; но в чужих невнятицах, не понимающей цельной темы моей в ее мусагетской вариации, вырастал обиднейший миф о все и всех предающем путанике, не знающем, чего он хочет.

И поскольку эта легенда росла в «Мусагете» под высоким покровительством «друга», Метнера, поскольку иные из «друзей» недостаточно парализовали ее, она, вылетая из «Мусагета», начинала носиться по Москве в многообразных вариациях; так, с конца 1910 года началась сперва тайная, а потом и явная моя агония в «Мусагете», где не было ни идеологии, ни настоящей интимности.

Но «Мусагет» был последним звеном, связывавшим с литературной культурой меня; и уход из «Мусагета» для меня означал: уход из всего.

Этот уход ускорился трагедией орфейской коммуны.

В третьем томе «Начала века» я подробно описал случай с Минцловой; ее посредничество между интимным кружком и учителями, долженствовавшими среди нас появиться, превратилось в хроническое состояние ожидания, во время которого на наших глазах нарушилось равновесие Минцловой; ее первоначальные ценные указания и уроки (позднее обнаружилось, что эти уроки — материал курсов Штейнера) все более и более отуманивались какими-то не то бредовыми фантазиями, не то кусками страшной действительности, таимой ею, но врывавшейся через нее в наше сознание и заставлявшей меня и Метнера чаще и чаще ставить вопрос о подлинности того «братства», которого представительницей являлась она; ее болезнь и бессилие росли не по дням, а по часам; в обратной пропорциональности с все пышневшей «фантастикой» ее сообщений выявлялись странности ее поведения, оправдываемые лишь болезнью; а — «они», стоящие за ней, в облаках ее бреда все более и более искажались; наконец, становилось ясным, что ее

бессилие перед иными из умственных затей Вячеслава Иванова, которого она проводила в «со-брата» нам, выдвигали вопрос: кто же подлинный инспиратор ее — неизвестный учитель или Вячеслав Иванов? Иванов был ценным сотрудником и умным человеком; но я не мог забыть его двусмысленной роли в недавнем мистическом анархизме; для меня во многом Иванов был кающимся грешником, не более: весь же эсотеризм его был для меня лишь более или менее удачной импровизацией над материалом интимных лекций Штейнера, выцеженном у Минцловой (между прочим, — в его книге статей великий процент заимствований у Штейнера, часто субъективированных его личными домыслами); в разрезе «братства» В. Иванов выявлялся все более и более как чужой. Наконец становилось странным: почему все светлое в Минцловой сплеталось со Штейнером, от которого она в болезненном бреде как-то странно ушла, а все темное и смутительное отдавало теми, к кому она пришла и с кем хотела нас сблизить.

Мои сомнения в духе братства, в В. Иванове и в Минцловой под влиянием ряда жизненных случаев достигли максимума весной 1904 года, когда я решил твердо ей это заявить.

Вскоре после этого она странно исчезла: бесследно исчезла; исчезновение это, разумеется, не способствовало доверию к ее мифу о «Розе и Кресте». Но этим был нанесен еще новый удар по моим мечтам о коммуне; в ударе же самая значимость «Орфея» как только издательской марки вполне аннулировалась; орфики мечтали об издании мистиков; для меня это издание имело лишь культурный, а не идеологический смысл; я не только не считал себя «мистиком»; я написал статью «Против мистики», которая и появилась в «Трудах и днях».

Я был символистом, т. е. я требовал критицизма, а критицизм и только «мистика» несовместимы.

Последняя точка связи с триадою «Мусагет — Логос — Орфей» — отпадала: я был свободен; но моя свобода означала: фактический уход из «Мусагета».

## ГЛАВА 8

Я хотел бы, чтоб меня поняли: я вовсе не собираюсь на этих страницах стать в позу какого-то непонятого героя; «героического» во мне нет ничего, а психология героизма в данный отрезок времени стоит передо мной, как пережиток далекого прошлого; современный герой и рыцарь — индивидуум; и когда я вглядываюсь в существо индивидуального, я вижу «героизм», опрокидывающий во мне все обычные представления о героическом; образ современного «героя» есть образ скромной осторожности в условиях прозаически выглядящей окопной борьбы, а не образ трагических поз и бряцаний оружием; в правила поведения современного героя умение не быть раненым равно умению не бояться ран; современный герой должен уметь не выдвигаться наружно, но действовать в «мы», с «мы»; современный герой есть фаланга, в которой есть и «храбрецы», и самые обыкновенные трусы; гармонизировать «труса» в себе иногда почетнее, чем подставлять грудь под пули, ибо и это подставление груди в иных условиях современности есть трусость, и только трусость; а частный аспект Дон-Кихота в сегодняшнем выявлении вчерашнего «героя» заставляет меня бежать от всего «героического», подсмотренного в себе. И если я повторяюсь в своей теме непонятости, то это только для того, чтобы познавателью в ней разобраться; фиксация «непонятости» моим сознанием есть фиксация одной точки, введенной в микроскоп; завтра я фиксирую другую точку поля жизни; и выступит понятость.

Тема непонятости интересует меня исключительно в социальном разрезе, где не понято каждое «я» в его индивидуально-социальном алкании; выражаясь словами Макария Египетского: еще не понята церковь, как состав человека; а между тем в церковный пленум

этот состав должен быть введен, как другая часть той же социальной проблемы.

И отсюда уже вытекает, что я не бросаю теней на меня не понимавших «я»; я лишь делюсь догадкой: почему мы не понимаем друг друга; подсказ всей жизни: мы оттого не понимаем друг друга, что глядим друг на друга не из индивидуума «я», а из индивидуума, надевшего очки своей личной вариации и поэтому вынужденной видеть в другом «я» лишь такую же вариацию. Я этого долго не понимал, т. е. не понимал, до чего это действительно так, до чего в этом истинный корень всех социальных развалов; мы друг друга в разгляде друг друга все еще пришиваем к одежде данного дня, а она — изнашивается. Моя боль есть рассказ о том, как меня пришивали к одежде.

Может быть, в другой раз я постараюсь себе дать отчет в том, как я пришивал к одежде друзей; это — труднее, но не невозможно; такие отчеты нужны; без них никогда мы не придем к пониманию друг друга; и никогда не выпрямится без них наша социальная жизнь.

Оговорившись, что в моем страдании от непонимания нет ничего героического, перехожу к выяснению этого непонимания; мне думается, что перманентный скандал, случившийся от моей горячей попытки зажить социально в каждом из коллективов и от горячих попыток зажить со мной, происходил оттого, что я проводил сквозь все коллективы свое конкретное мировоззрение как символиста; в нем альфой и омегой был тезис: мировоззрения — узки; они методы; их много; синтез же их — пуст, потому что синтетическое единство самосознания только рассудочная форма в личном сознании; сознание же надличное, индивидуальное есть итог слияния этого рода форм энного рода самосознающих единств разных сознаний в ступенях самосознания; самосознающее «я» в его «само» уже не есть синтез рассудочный, но синтез в действительности: он в третьем, определяющем второе (личную форму) и первое (содержание), поскольку он ни то, ни это синтеза, он — не синтез, а символ.

Утверждая себя символистом, я в гносеологическом разрезе утверждал: единство самосознания Канта есть единство сознания, а не самосознания; и единство — в рассудочной зоне самосознания; антропософия развитие этой зоны в истории связывает с эпохой возникновения, с одной стороны, личности, с другой — рассудочного понятия; теория знания на базе домыслов Канта оформляет вспять события жизни мысли от седьмого века до начала эры до середины пятнадцатого столетия; когда организм этой мысли умер, то анатомы занялись его препаратом; если Декарт и Спиноза снимали мускулы с закончившей свое бытие фазы мысли, то Кант первым стал обнажать костяк; и в этом костяке обнаружилось, что понятия «синтез» и «рассудочный синтез» — тавтология; и всякие попытки иначе понять этот синтез — жалкие заблуждения, ибо понятие «синтез» спаяно со второй ступенью мысли, рационалистической.

Пишу это, чтобы стало ясно упорство мое в нежелании оперировать термином, не приводящим ни к чему иному, как только к констатации, что наше «я» есть форма форм.

Но, утверждая «символ» вместо синтеза, я утверждаю, во-первых, что «я» не есть форма форм, коих содержание — «личность»; «я» есть «само» самосознания как преодоление и субъекций личного, и объекций общеформального (синтетического); в «символе» ритм связей энного рода возможностей выявления «я» в энного рода мыслительных культурах; все это вытекает из разгляда самосознания. Утверждая в 1904 году свой символизм, я утверждал свой доантропософский подход к проблеме, поднятой теорией знания антропософии; если не синтез определяет символ, а обратно, то - и «я» не есть форма форм, но — творимая действительность, которая всегда не данность, но творчески-познавательный результат; в моей идеологии символизма знак этого результата, по-новому освещающий акт познания, и был знак Символа, как действительного пересечения одного ряда другим; только здесь путь к преодолению и эмпиризма, и гносеологического дуализма Канта, и абстрактного разрешения проблемы знания в рационализме Когена.

В терминах теории знания Штейнера я не мыслил в эпоху 1901–1911 годов; но термины моей теории знания, как бы они ни казались странными в словесном взятии, указывали и познанию, и творчеству выход в том же направлении, в каком он указан Штейнером.

Моя борьба за символизм, за теорию символизма и за ее девизы (за преодоление эмпиризма, рационализма, но не по Канту) была в полном согласии с тем, к чему я и не мог не прийти в 1912 году, ибо я и был в том, к чему пришел; мой приход был приходом к иной терминологии, ставшей мне удобной для диалектического осознания ряда гносеологических следствий из общих тезисов.

Мой девиз «символ», а не «синтез» мне означал в линии лет: ищи пути жизни и мысли в этом, а не в том направлении; и я боролся за «символ», ибо без этого знака я видел неизбежные свихи: в рационализм, догматизм, синтетизм, эмпиризм, эстетизм, мистику и т. д.

Трагедия моих всех познавательных споров — в том, что, считая акт познания творчеством нового мира, я не мог не видеть, что расхождение здесь есть расхождение и в развиваемом быте жизни; эмпирическая ссора личностей Бориса Николаевича, Льва Львовича, Сергея Михайловича, Эмиля Карловича есть лишь неизбежное следствие неясного понимания Логоса логик друг друга; и оттого-то мой основной удар и упор был в твердости конкретно-познавательного знака, выверенного как нужный и ценный; знак Символа не был для меня знаком Символа веры или знаком символа отвлеченного знания, но знаком конкретного и верного знания и знаемой веры. Символизм, стоявший передо мною как стройная теория знания и творчества, был символом веры и знания новой эпохи, обнимающей, может быть, столетия будущего; я подымал знак столетий; и отстаивал знак против будущих ариан, несториан и прочих уже мне видимых сектантов, отклоняющих путь будущего.

Вот источник моей запальчивости, идеологических преи и контроверз.

В 1911 году я видел, что выход Эллису из его скептической теории соответствия лишь абстрактный монизм, что Метнер проваливается в ущелья дуализма, что ему предстоит выбор между рационализмом Когена и одним из многих «эмпиризмов» (он и выбрал себе — «эмпиризм» Фрейда), что С. М. Соловьев катится в традицию, что некоторые из орфейцев — слишком «мистики» и т. д. Поскольку этих людей я брал в ноте их протянутости к новой культуре (для меня — символизма), я не мог уступить им Символа моих веры и знания — тем более что они были дороже мне в их стремлениях к пути жизни; с каждым ведь в тот или иной период я был кровно связан; и эту связь в Символе держал хотя бы... в воспоминании; отсюда моя одновременная разность полемик и тактик, неумелая попытка быть с эллинами, как эллин, с иудеем, как иудей; более всего оскорбляло меня то именно, что меня не видели в пафосе устремления к верности; ведь «противоречивость», «неверность» вытекали из лозунга, который всегда инстинктивно был мне ведом: истинное есть всегда индивидуально истинное; истину познают лишь в ее восстании в индивидууме; эти лозунги Штейнера, сформулированные им за много лет до моих дум, но мне неизвестные, вместе с лозунгами о необходимости брать понятия о правде в круге понятий, или «истин», ведь были и лозунгами моей «Эмблематики смысла», пусть спешно и невнятно набросанные, но не до такой же степени, чтобы друзья имели право отказаться от понимания стремлений, их диктовавших.

Мне и теперь стыдно подчеркивать, что курс 1914 года Рудольфа Штейнера «О макро- и микрокосмическом мышлении» есть антропософская, но полная транскрипция моей «Эмблематики смысла»; тут и там попытка вопрос о мировоззрении заменить теорией мировоззрительного контрапункта; тут и там усилие показать, что надо выйти из мировоззрения в их круг; тут и там мировоззрение расширяемо в микрокосм; у Штейнера микрокосмическое мышление есть дедукция макрокосма; у меня выход к макрокосму есть конечная индукция из вершины пирамиды познаний; совпадение — до частных; и тут, и там взят треугольник; у Штейнера как проблема невозможности рационалистически прийти к

реальности общих понятий; у меня как ритм преодоления очередной антиномии (формы и содержания) в третьем, как символе. «Эмблематика смысла» в ракурсе схемы есть разгляд пирамиды, построенной из градации антиномий, преодолеваемых в третьем, как вершине треугольника. Обе позиции (Штейнера и моя) суть в разгляде рационализма — диалектический метод; у Штейнера — диалектика мировоззрений; у меня — диалектика методических схем, поданных клавиатурой.

В конце концов: Штейнер мог бы назвать XXXIII курс «Эмблематикой смысла», а я мог бы назвать «Эмблематику» хоть бы «Диалектика преодоления микрокосмического мышления в макрокосм».

Суть не в разности терминов и подходов: суть — в сути.

Как этой сути не увидели: 1) те из друзей, которые в 1912 году обвиняли меня в предательстве «символизма» (Метнер, В. Иванов и сколькие), 2) те из друзей, бывших аргонатов, потом антропософов, которые, прочтя XXXIII курс, не поставили знака равенства между ним и «Эмблематикой».

Повторяю, — пигмею, мне, — стыдно подчеркивать свое сходство в идеях с гигантом; не ради пустого тщеславия я это делаю, а чтобы стало ясно и тем, кто не понял меня в моем якобы перебеге к Штейнеру, и тем, кто не увидел меня в Штейнере до этого перебега, — чтобы стала окончательно понятной моя несносная принципиальность в требовании «символизма» и в невозможности уступить его ни «мистикам» из «Орфея», ни «логосам», ни культуре Метнера, ни традиции «Пути», ни снобизму «Весов», ни «мистическому анархизму» Петербурга. Я ходил по годам, с хрипотой вопя: подмена, подмена, подмена. В сознании стояла теория символизма; ее случайная фиксация — «Эмблематика смысла»; и раз эта последняя в энном ряде пунктов своего устремления совпадала с не знакомой мне еще методологией Штейнера и с его учением о мировоззрении, то понятно, за что я боролся и чего не мог уступить.

Я боролся за верстовой столб с рукой, указывающей направление к духовному знанию.

Это — в сторону друзей — антропософов.

А в сторону неантропософов и некогда друзей скажу другое: как не видели они в пафосах своего «да» мне и в 1901, и в 1904, и в 1906 годах в моем «символизме» прорастающей «эмблематики», т. е. руки, указывающей путь: не к Канту, традиции, эстетизму, мистике, «окультизму» в кавычках, религии, догмату, — а к духовному знанию. Или во мне всегда гнезвился губительный «штейнеризм»; или никакого «штейнеризма» не было в эпоху моего вступления в «Антропософское общество»; ибо я, пигмей, и Штейнер, гигант, пересекались всегда в исключительной нелюбви к «измам».

Вот чего я не понимаю в непониманиях меня; и горько стоял над этими непониманиями, постоянно поворачивая в эту сторону разгляда меня в антропософии и антропософов, и неантропософов. И те, и другие с исключительной неохотой, почти с непосредственною враждой останавливали во мне эти попытки договориться: либо молчанием, либо не вполне тактичной переменной темы разговора, либо оскорбительным подозрением меня в хвастливости, неправде, либо диким криком и ругательствами (как Метнер), либо участием в распространении сплетен обо мне, как впадшем в прострацию (как Блок в своем «Дневнике»). Я же стремился, чтобы меня поняли и в антропософии, и в не-антропософии, ибо в антропософию я внес свой «символизм» и в своем до-антропософском, «аргонавтическом», «весовском» и всяком другом символизме был антропософом, медленно раскрывающим антропософию в своем «я», пусть ошибочно, но автономно.

Думается мне, что такое нарочитое неуслышание меня в 1912 году (в бытность мою в «Мусагете») всем пленумом мусагетцев, такое же нарочитое неуслышание меня через два с

половиной месяца (в том же году) после моего разговора со Штейнером тем же пленумом мусажетцев (с орфеиками и «логосами»), обвинявших меня в чем-то (в чем?), происходило именно потому, что никто не прочел моей «Эмблематики смысла», зная, что я за нее держусь, как за скудельный намек на ненаписанную систему, плод усилий мысли всей жизни моей (от гимназических раздумий до тридцатилетнего возраста); верю, что эта статья написана трудно, написана плохо (не в мысли, а на бумаге); но ведь она же намек на итог жизненных борений, даже опытного пути. Человек поставил себе задачу — жить с друзьями, для друзей; все его личные несчастья от утопизма на этой почве; даже самая неудачность и спешка в написании «Эмблематики» — от разгрома журнализмом готовой системы идей, которую не было времени закрепить на бумаге; а сам журнализм и переутомление в нем опять-таки потому, что эмблема столба с рукой к духовному знанию, или «символизм», профанировался и подменялся в рядах символистов же; неужели десятилетие дружб, интимных разговоров в том, чтобы отвернуться от разбора того, что «друг» считал интимнейшим и серьезнейшим (о, насколько более серьезным, чем писание стихов и «Симфоний», или участие в «мистических» братствах).

И позднее — длилась эта тягостная для меня духота в этом пункте общения не только с врагами антропософии, но и с антропософами; дело доходило до того, что меня срывали в попытках поставить тему моего «символизма» в моей антропософии прямыми словами: «Это — неинтересно».

— «Как неинтересно? — мог бы я воскликнуть в 1913 году, когда вся душа моя ушла в интимные темы курса, прочитанного в Лейпциге. — Как неинтересно? Ведь разговор идет о том, что без проведения темы индивидуального взятия антропософии она в нас вырождается (лозунг Штейнера)»; мое, индивидуальное в антропософии ведь было именно переработкой в ней доантропософской жизни. — «Если это неинтересно, к чему маниловщина с „Антропософский друг“? Какие же мы „друзья“, если мы друг другу неинтересны в нашем „индивидуальном“?»

И теперь с точки зрения очередной антропософской моды говорить об интеллектуальности как мече Михаила в борьбе со злом позиция «Эмблематики», пусть косноязычно высказанная, и есть позиция этого «меча», ибо в ней лозунги 1) символизм плюс критицизм, 2) свобода эмблематизации, переходящая в моральную фантазию, 3) вынесение сферы символа из всех эмблем — такое же, как вынесение сферы воздействия импульса Михаила над всеми покровами, ибо символ дан здесь и как предел пределов, и как «нечто» конкретное (не «ничто»).

Очень мне было важно себя объяснить в этом именно пункте во избежание будущих недоразумений.

Оговариваюсь: эти слова мои не суть обвинение, но пояснение, как тема дум о «непонятости» развивалась в годах жизни.

Вместе с непониманием моей идеологии шло непонимание моих художественных путей; тут непонимание не было мне столь горестно: как мастер-ремесленник, я прекрасно разбирался в своих достижениях и падениях: лозунг художника о том, что он сам свой «высший суд», мне был свойственен, и не раз написанное подвергалось мною страшному суду; поэтому я не углубляю всех непониманий меня на этой почве; скажу лишь летуче, что мой показ, робчайший, одному из друзей «Северной симфонии» (в рукописи) в 1901 году встретил в полной степени угадывающую мои искания в сфере искусства реплику: «Я думаю, что литература не для вас». Я подумал: «Если и этот не понял, то где мне, куда мне?» Голова и руки повисли плетьюми: художнику нужен суд, критика, но именно мотивированная, чтобы ему было ясно: в чем непонимание; немотивированные приговоры, молчание, как и беспрокие «хвалы», разбивают творчество; я выпускал книгу за книгой, а от многих близких друзей — ничего не слышал: ни да, ни нет; не обижался, но — очень огорчался (брань, как и только



хвала, — не задевала; но молчание — убивало); художник без сердечного общения с ним, как с художником — все равно что неполиваемый цветок: он — чахнет. В эпоху моего решительного перехода от романтики к реализму (символизма) я был также брошен; никто меня не встряхнул за «Кубок метелей», потрясая «промолчанный», и я, в испуге, рикошетом, кинулся к быту, к народу, приподымая тему «Распутина» в процессе ее выварки в народной гуще; не углубляясь в то, что и тут меня не поняли, отмечу: многие из друзей, близких ни звуком не откликнулись на «роман», и у меня было впечатление, что «художник» во мне проживает для них на луне, а «художник» все время затрагивал общие всем нам темы жизни, в символах. Когда же я писал «Петербург», то все меня ругали, терзали, требовали мелкой редакционной работы, «прей»; в «Мусагете» казалось мне, что дебатлируемый часами вопрос о шрифте есть вопрос всемирно-исторической важности, перед которым мои задачи о форме и о смысле фабулы «Петербурга» просто «бактерии», недоступные разглядению; между тем я писал о вещах, которые стали историческими фактами: об исчезновении Петербурга, революции, кризисе русской общественности; но, как в эпоху первой «Симфонии», мне было сказано: «Это — не литература» (новизна формы, может быть, романтика); так, о «Петербурге» запомнилась мне одна фраза после прочтения отрывков из него: отчего я не пишу в стиле писательницы Крыжановской; «Петербург» казался скучным, неприятным, прозаическим, «не оккультным»; надо было писать о переселении на иные планеты, а не о том, что завтра провалится Петербург. И кроме того все меня попрекали, что я оставил «Симфонию»; оставил же я форму «Симфоний» отчасти и потому, что «Симфонии» писались и подавались — в круг молчания о них друзей. Теперь сожаления о «Симфониях» мною воспринимались как огульное порицание «Петербургу»; а ведь его не приняли в «Русской мысли»; и никогда я так не нуждался в моральной поддержке, как в эпоху работы над «Петербургом». Позднее, когда роман стал далеким и его провозгласили чуть ли не пророческим, я думал: «Что мне теперь эти признания; если бы одну сотую внимания мне уделили как художнику, когда художник нуждался в поддержке, то „Петербург“ был бы куда серьезнее».

Я был художественно не признан в кругу друзей, отвергнут редакцией, заказавшей роман, с недописанной половиной, которую отчаивался дописать, и я был человечески заподозрен в «Мусагете»; кроме того: я был без денег.

Ко всем крахам присоединялась боязнь другого краха: краха романа, которого в атмосфере такого непонимания и подозрения написать невозможно.

Эта мысль о дописании романа с сознанием, что не я бросил «Мусагет», а «Мусагет» меня бросил и что только в полном одиночестве я могу справиться и с мыслями и просто с трудом, от которого зависит мое материальное бытие, — эту мысль обусловило не только мое бегство из Москвы и «Мусагета», но и бегство с «вырывом»; мне ставились все препятствия к отъезду и не обещали облегчений в случае неотъезда: понятно, что мой панический вырыв в Бельгию и жесты этого вырыва, напоминающие агонию, были борьбой и за элементарную свободу, и за верность идеологии, и за «художника» во мне; в Москве он уподобился растению, не только не поливаемому влагой, но, наоборот, поливаемому едкими кислотами.

Я — бежал.

Случилась старая сказка:

Я бросил грохочущий город,

— как и в 1904, как и в 1906 годах.

## ГЛАВА 9

В апреле — мае 1912 года события внутренней жизни неожиданно приводят меня к личной встрече с Р. Штейнером; но эта встреча ведет к моему присоединению к «Делу» Штейнера, в котором для меня проясняется следующий этап моего же пути; после «Эмблематики», несовершенного сколка к мне ясной теории, установка которой аналитическая, меня должны были заинтересовать вопросы диалектики; диалектика — выход из аналитики, которая — статическая схема, нуждающаяся в динамике; и этой динамической диалектикой является для меня антропософия, ставящая удар на проблемы культуры мысли в самосознании; и уже из самосознания выводящей диалектику состояний сознания, спаивающей в конкретный плюро-дуо-монизм природу и культуру; внутренние же мотивы приближения к Штейнеру определились всем строем исканий «пути» с 1909 года (а отсюда и опытного руководителя); после «краха» с Минцловой искание руководства в сферах, указанных Минцловой, пресеклось, а «препоны», стоявшие между моим подходом к Штейнеру, пали; они заключались в одностороннем и предвзятом недоверии к христологии Штейнера; подход к христианским курсам и лекция «Христос и двадцатый век» сняли недоразумение в трактовании мной (сквозь призму Минцловой) христианских воззрений Штейнера.

Путь от «Символизма» к антропософии для меня оказался продолжением пути, уже мной намеченного в «Эмблематике», а удивительные указания Штейнера мне над установкой методов внутренней работы и постоянная возможность общения на почве этой работы естественно ввели меня в коллектив личных учеников Штейнера; вступление в «Антропософское общество» было лишь внешним оформлением давно назревшего внутреннего факта; человек, еще в 1907 году кончающий статью «Ницше» цитатой из Безант о «высшем сознании» и на протяжении пяти лет упорно думающий и читающий литературу на эти темы, должен был в 1912 году оказаться в рядах людей, сгруппированных вокруг Штейнера. Никакого зигзага в пути не произошло.

С той поры особенно осязаю тесный знак равенства между моей стародавней сферой Символа и сферой Христа, вторично грядущего в новую культуру (для меня — символизма, для Штейнера — антропософии); в циклах Штейнера я имею гнозис о Христе, впервые удовлетворяющий и познавательно, и опытно (т. е. в согласии с опытом моих переживаний эпохи «Симфоний»). Напомню: испорченный мной в эпоху мрачных 1906–1907 годов «старый» текст 4-й «симфонии» (написанный в 1902 году, искалеченный в 1906 году в «Кубок Метелей») переполнен фразами «Пора мне в этот старый мир... Я несу парчовые ризы всех вещей». Или: «Гряди, жнец, гряди... Скажи: „Я — с вами“... Се жених грядет жатвою...» Еще в 1902 году в этих фразах для меня — ритм пришествия сферы Символа, или Христа. В 1912 году мне вполне ясен гнозис переживаний этого рода — в циклах Рудольфа Штейнера, не говоря уже о том, что аналитически подымаемые «Эмблематикой» стародавние темы многогранности, комплексности, символизации, диалектически мне вскрыты в антропософии; а трехчленность в идее сфер Символ — символизм = символизация, полифонно устанавливаемый в контрапункте методических триад (теза — антитеза — синтез, форма — содержание — эмблема символизации), находит свою диалектическую конкретизацию в контрапункте «7», где 1, 2, 3 суть абстрактно представимые теза, антитеза, синтез; неповторимое «4» — целое их в культуре индивидуального комплекса, а 5, 6, 7 суть синтез, антитеза, теза в символе целого; так семирядность являет собой триаду (1, 2, 3), развернутую в ширящуюся спираль, в которой «1» (тезы) уже — 1–2–3, «2» (антитезы) — 4, а 5–6–7 (синтеза) — «3»; но и эта тенденция к расширению любого треугольника схемы моей пирамиды эмблем в «Эмблематике» имела свою отметку в тенденции рассматривать треугольник высшего порядка, как сложенный из «4» треугольников, где Л изучался в V (см. «Эмблематику»); закон разверта, или диалектика изменения смысла в триаде от взятия ее в комплексе четырехзначной триадности, и есть ритм антропософской семерки, как бы силившейся сочетать «троицу» с пифагорейским «четыре» в проблему седмиричности ( $3 + 4 = 7$ ).

Намек, здесь ставимый мною, конкретно изучался всесторонне на протяжении 16 лет (с 1912 до 1928-го); но и в 12-м году он был мне непосредственно ясен, как намек на возможность развертывания «Эмблематики смысла» в культуре антропософии.

Это ясное и более чем понятное согласие себя с собой (символиста с антропософом) оказывалось для всех непонятным; надо было иметь минимум здравого смысла в усвоении моего идейно-морального облика всей линии лет и минимум здравого смысла в усвоении антропософии (хотя бы из критицизма), чтобы не поднимать, с одной стороны, воплей о моем ренегатстве как символиста и, с другой — не поднимать дотошно-сентиментального стиля нравоучений мне, что, мол, пора наконец отказаться от познавательных заблуждений «Андрея Белого» и с полным отказом от свободомыслия пассивно воспринимать основы «сверх-человеческой» мудрости Рудольфа Штейнера; последние указания тотчас же поднялись из антропософского лагеря, весьма затрудняя мне и без того трудное положение — лавировать между антропософской «догматикой» и «догматикой» антропософобии; с тою и этой «догматикой» для меня все было кончено в стародавние времена, когда я выдвигал старый лозунг «критицизм плюс символизм», так что я не понимал, ради чего я должен был каяться перед антропософами и антиантропософами.

Между тем к этому моменту покаяния меня возвращало письмо Метнера в Брюссель, воспринятое как грубый удар кулаком в спину после моего «бегства» от его московских придинок; к этому же моменту меня возвращали сухоназидательные, как бы подозревающие в чем-то письма «орфеиков», из которых двое были... антропософами.

К ярчайшему моменту радости встречи со Штейнером присоединялся горчайший момент иррационально неприятного отношения ко мне всех из Москвы — за что? За то, что я 1) усиленно строчил статью в «Труды и дни» о символизме, который выдумал от меня защитить мало что в символизме усвоивший Метнер, 2) что я в то же время усиленно писал «Петербург», который упрекавшие меня в гибели люди поздней встретили как лучшее мое произведение, 3) что я, кроме того, внимательнейше изучал антропософскую литературу, а потом и посещал лекции Штейнера, отдаваясь упорной медитативной работе, за которую не раз получал яркое одобрение от самого Штейнера.

Я, как нарочно, в этот период старался угодить всем: 1) требующих от меня верности символизму, 2) искусству, 3) успехам в пути антропософского гнозиса; за последний я получал похвалы лишь от Штейнера сквозь строй попечений обо мне друзей-антропософов, чтобы я не зазнавался и знал себе место (я и не зазнавался); за успехи в писательской карьере (как-никак писал «лучшую» свою книгу — по позднему мнению многих антропософских «врагов») — за успехи здесь получал лишь назидания, что — погиб для искусства; а за усилия писать на тему: что есть «символическая школа» получал реплики: предал «символизм».

Тщетно бросался я с объяснительными письмами, что ничто не изменилось, к Метнеру, Киселеву, Рачинскому, Морозовой, Крахту; художественная, философская, религиозная и буржуазная Москва постановила: «Погиб, впал в идиотизм». Метнер под флагом сожаления обо мне не только разносил эту легенду по московским салонам, но и завез ее в Петербург, а Блок, к которому я обращался с роем объяснительных писем (понятно — он один мне меня не ругал), все объяснения обмолчал в «Дневнике», куда он заносил мелочи, вплоть до заявлений о том, что «выпил бутылку рислинга»; легенду же Метнера, обидную для меня, без оговорок закрепил в «Дневнике»: мне в «заупокой» и в «воздравие» клеветникам.

Что меня считали не символистом и что по этому поводу сожалели люди, задавившие символизм в «Мусагете» (Метнер, «логосы» и т. д.), — явствовало хотя бы из того, что приехавший ко мне в Базель Вячеслав Иванов с грустью спросил меня: как быть с символизмом после моего ухода из нашей символической тройки (Я — Блок — Иванов); а я вскоре после этого в Фицнау продолжаю строчить две статьи: «Круговое движение», «Линия,

круг, спираль символизма», в которых «символист» поддерживает символизм с яркостью, о которой отзывается Метнер в Москве, что в статьях будто бы «искры гениальности»; и, несмотря на «искры», я — идиот: очевидно, «искры гениальности» вспыхивали не в голове, сердце или воле, а в... «пупке» (простите за выражение); я вообще разглядел черту, свойственную многим в отношении ко мне как художнику, мыслителю, лектору, публицисту; все мои достижения относились не к мучительной работе сознания, моральной фантазии, сердца или хотя бы работе в поте лица, вызывающей к дисциплине «мастера», а к «таланту», вспышки которого — чрево (нечто вроде желудочного урчания, но — приятно); оттого-то так была жива версия о моем легкомыслии и непоследовательности; и оттого-то многие друзья не только не ценили моего творчества, но прямо-таки рассматривали его как нечто, препятствовавшее мне быть человеком; и я понимаю, что при взгляде на «талант» как животный урч, человек талантливый — вещь стыдная в своей безответственности. За темперирование во мне «художественного урча» и принялись самозванные педагоги из антропософов.

Мне все трудно давалось; я более, чем кто-либо, работал: в поте лица; выходило: музеевед Киселев — это вот человек почтенный; почему? Да не может до конца довести ни одной из работ: из ответственности. Я же, работу до конца доводящий, именно поэтому не заслуживаю доверия: талант. Даром дается.

«Взрuchu» — и книга о 600 страницах.

Отсюда — режим опеки, строгости, переходящий в игнорирование и третирование (за 600-страничные-книги); надо было мне выявить себя как плод гранаты сухой, из которой «тщетно тщатся» выжать. Разумеется, такие мысли происходили в бессознании «сознательных»; что делать, если мне, «бессознательному», сознательно увиделась уязвимая пята бессознания в «сознательных». Разрушать предрассудок тысячелетий и водворить истину, что писатель есть или тип самосознающего, или — пустоцвет, — предприятие неподспудное.

В сущности, одаряя меня «талантом», венчали меня именно этим пустоцветным венцом.

## ГЛАВА 10

Мне трудно подходить к последнему крупному этапу непонимания меня, взятого в социальном разрезе; трагедия с антропософской средой, моим последним убежищем, длилась 15 лет; и острою, и длительностью она превышала другие трагедии: если я уделил 12-летию литературной жизни (1900–1912) столь много места, то сколько же мне места уделить антропософской трагедии? С другой стороны: эта последняя ближе; не все еще мне видно здесь; эмоция еще рябит мне поверхность воды жизни, в которой отражается мое «я».

Все это обуславливает мою лапидарность: постараюсь говорить сухо о том, о чем мог бы говорить в бесконечных подробностях.

Считаю началом своей антропософской общественности мое появление в Мюнхене в июле 1912 года.

И тут скажу не о людях, а о восприятии мной всей среды, взятой в ее среднем уровне.

В Москве меня объявили погибшим; в Мюнхене меня не объявили ничем, потому что там я был ничем; в месте сложности проблем, составлявших содержание моей жизни, и в месте сложной литературной деятельности было ничто, в которое меня усадили; для гостей это

было понятно; человек, пришедший со стороны, никому не известный, ведь мог оказаться всем, чем угодно; в момент появления я был ничем; и я ждал — сперва в неделях, потом в месяцах, наконец, в годах, когда же из этого «ничто» для среды, в которую я пришел жить и работать, вылупится хоть что-нибудь из того, чем я был в действительности; но ничто не вылуплялось; ничто оставалось ничем; лишь в годах, на этой пустоте, бывшей в месте моего сложного морального мира, на границе социального моего выявления в западном обществе, как на скорлупе яйца, содержание которого — ничто, наслаивались какие-то весьма странные узоры, мне весьма неприятные, слагавшие даже не карикатуру, а просто чужую мне жизнь, ни в одном пункте не соответствовавшую моей жизни; и эта жизнь являлась мне восприятием меня: таким я был для среднего уровня среды, в которой провел четыре года жизни; этот «он», или «херр Бугаев», был наивным, неприятзательным простаком, которого мало удостаивали беседой и уж конечно не удостаивали привлечением к активной работе в Обществе; образование «херр Бугаева» вряд ли простиралось выше третьего класса гимназии; он мог быть кем угодно — писателем, философом, слесарем, маменькиным сынком или кафрским Наполеоном — в обществе он был ничто с надписью на оболочке: «херр Бугаев». А то, чем он себя называл, — не играло роли; пятилетние мальчики себя называют в играх и «писателем», и «Наполеоном»; никто этим не потрясается; верно одно: они — «маменькины» сынки; ну и случилось то, что тридцатитрехлетний уже «херр Бугаев» в сознании многих в обществе был пристроен в сынки к «маменьке»; «маменькою» такой сделали мадам Штейнер; о дни справедливо возмущались картиною тридцатитрехлетнего «бэби» в коротенькой юбочке, ведомого «маменькой», но негодование свое перенесли на меня, ибо гнусный вид «бэби» приписывали моему хитрому и весьма подозрительному подхалимству; другие же, относясь с доверием к моему ими созданному мифу о наивном «простачке», — всерьез принимали великовозрастного лысого «бэби»; эти последние называли меня: «Унзер херр Бугаев».

Меня спросят, как же я не разрушил «мифа»? Но что я мог сделать, когда меня ни о чем не спрашивали, когда на все попытки мои обнаружить действительность моего мира идей, круга забот, переживаний я встречал даже не сопротивление, а глухоту, напоминающую глухорожденность; в чужой глухорожденности сидел закупоренный русский писатель, четыре года, как в бочке, переживая подчас чувство погребенности заживо; а в это время на поверхности бочки без возможности моей что-либо предпринять разрисовывались и «бэби», и «буки», и святой идиотик, в идиотизме росший в грандиозную чудовищность сверх-Парсифаля, и лукавая, темная личность, неизвестно откуда затершаяся в почтенное немецкое общество: втереться в непонятное доверие Рудольфа Штейнера, его жены и нескольких учеников Штейнера, «наших уважаемых деятелей» (Михаила Бауэра, Софии Штинде и других).

Так дело обстояло со средним уровнем среды, или с равнодействующей многих сотен антропософов, представителей многих сотен антропософов, представителей 19 наций Европы; и этот средний уровень сотен и сотен обстал меня плотным кругом десятков и десятков общений, которых нельзя было избежать и которые заключались или в разговорах о «ви шен», «ви тиф» лекции Штейнера, или в непрошенных назиданиях меня о том, что у человека «семь оболочек»; средний немецкий антропософ исчерпывается в цыпочках своего стояния перед Штейнером, в необыкновенной болтливости и назиданиях новичкам, сим козлам антропософского отпущения (так я четыре года и просостоял в «новичках») очень невысокой культурности и в любви к слухам и сплетням (окультурным и неоккультурным).

В быт этого среднего уровня и вынужден я был засесть, как в бест, после своего бегства из России.

Представьте ж себе мое действительное положение: прищемленный мифом о моей гибели, растимым в России, с одной стороны, и прищемленный двоякого рода легендами (о «святом наивце» и о «прохвосте») антропософских мещан, — я должен был вырабатывать непредвзятость, контроль мысли, инициативу, равновесие, перенесение обид и семь

ступеней христианского посвящения (от омовения ног до бичевания и положения во гроб), т. е. добродетели, необходимые для нормального прохождения «пути посвящения»; у меня были отняты, в качестве средства общения с людьми, мой родной язык (в немецком языке я косноязычен до ужаса), отнята возможность познакомиться с своим внутренним миром (меня грубо не выслушивали), отнята рекомендация меня извне (я, как «небезызвестный русский писатель»), ибо всякая апелляция к «Андрею Белому» в недрах антропософского Мюнхена была «чванством», за которое я, «бэби», получал шлепки от добровольных воспитателей; наконец — отняты были и «книги» мои.

Так я со своею сложною 30-летней жизнью действительно погиб в неизвестности внутри среднего уровня «А. о.»; и в 1913, 1914 годах я всерьез думал, что меня уже «нет»; все личные вариации моего «я» упразднились под «общими скобками», на меня надетыми; но зато безобразное, безъязычное, связанное по рукам и ногам в выявлении индивидуальное «я» поднялось над пленником воистину на орлиных крыльях: такого подъема, взлета узнаний я никогда в жизни не переживал; и этот взлет нес меня, минуя людей, к моему учителю Рудольфу Штейнеру, от которого я за четыре года получил безмерное.

Разумеется, Штейнер не относился ко мне по линии среднего уровня своих слушателей; спросят: почему же он не нашел мне в «А. о.» более подходящего быта; для объяснения этого явления должен бы я разразиться трактатом о сложном, трудно понятном, парадоксальном отношении его к «А. о.». Ведь он даже не был членом «А. о.».

Впоследствии я встретил в «А. о.» ряд людей, от которых ко мне протянулись подлинные отношения; вследствие ряда причин, о которых здесь не скажешь коротко (опять — тема трактата), отношения эти оставались не видными для других; я попал в какие-то «никодимы»; «старшие» меня принимали, понимали, считались со мной, но — при закрытых дверях, так сказать; антропософский быт, посадивший меня в «ничто» и принимавший за «ничто», действительно не понимая знаков внимания, мне расточаемых Штейнером и некоторыми его учениками: отсюда легенда о темной личности (у злых) и о «святом простачке» у других (вероятно, добрых); любовь ко мне Штейнера и Бауэра, внимание мадам Штейнер ведь могло адресоваться к чистоте сердечных движений этого «наивного создания».

Не спрашивайте меня об этой мучительной и позорной стороне четырехлетия моего быта жизни (позорной — не знаю для кого: меня, что не умел отстранить его, других ли, меня одевших в позор); знаю лишь: хорошо, что русские не видели «Андрея Белого» в одежде скомороха; и опять-таки не знаю, для кого хорошо: для меня или для тех, кто не видел; даже враги мои в России содрогнулись бы, как был принят антропософским Западом русский писатель, пусть спорный, пусть малопонятный; может быть, у Игнатовых, Мельгуновых, Яблоновских и прочих, не нежно относящихся ко мне, вырвалось бы: «Позор для антропософской Германии, что такое случилось».

Но тут меня спросят: «Стало быть, Мережковские, Блок, Метнер, Булгаков, Бердяев и прочие, хоронившие вас, были правы. Вас и похоронили от 1912 до 1916 года?». На это отвечу: «Мне нет дела до того, что немецкий быт поместил русского писателя в пустую бочку и не отвел ему приличного места в обществе; это относится к идиотизму среды; что касается меня, — я это видел, сознавал, хотя и молчал: положение трудное, — но эта „бочка“, в которой я зажил, была мне в условиях трезвого ума и твердой памяти еще немного и Диогеновой бочкой; нечто от бочки Диогена появилось во мне; и когда я вышел из нее, то стал ходить с фонарем и искать человека, которого все еще слишком мало — ив антропософах, и в неантропософах».

Так бы я мог ответить.

И теперь скажу: соединение того огромного опыта, который во мне отложился от 400 лекций Штейнера, медитаций, эсotericических уроков и «никодимовых» приходо-в к Штейнеру с сидением в бочке, сознательных и бессознательных оплеваний и заушений моей брэнной

личности в России и «А. о.», — все это, плюс тяжелая трагедия уже личной жизни моей, выявили в моем «я» и нечто от Диогена.

Из бочки, над бочкою увидел я мое «я» — высоко над собой; оттого-то я взял фонарь и несколько лет говорил о человеке, как Челе Века. Знак этого. Чела на мгновения вспыхивал и над моим челом... в Дорнахе, когда это чело венчали тернии.

К большим событиям внутренней работы под постоянным контролем доктора Штейнера относится принятие меня в круг посетителей эзотерических уроков (так называемые «эзотерише штунде») весной 1913 года и в более интимный круг, в который принимались посетители последних и о котором Штейнер упомянул уже после закрытия этого интимного круга в своей книге; это второе принятие было в 1914 году, в Швеции; прикосновение к интимным кругам независимо от личного общения со Штейнером питало по-новому мою старую мысль о коммуне эзотериков: мысль о братстве. Но, выходя к обществу, состоящему из тысяч членов, я постепенно разглядывал: неправомерное перенесение Символов общины на учреждение «Общества» в фальшивом, ложноболезненном представлении о какой-то «эзотерической общественности», отличающей «Антр. о-во» от других, «светских» обществ.

Этот дурной, невытравленный припах «эзотерики» в обществе и обратно, перенесение общественности в «эзотерику», составляет главный источник крахов антропософского движения на Западе; «общественность», переносимая в «братство», вносит в идею братства государственность; и эта государственность, принятая внутрь, безобразит внутреннюю линию отрывкой традиций, гиератики, «орденства» и тому подобными пережитками; наоборот, идея братства, перенесенная в устав, и совет общества совершенно формальные юридические функции советников облачают в какие-то ритуально понимаемые обряды миссионерства: вместо свободного расключения линий получатся безобразящая свободу связанность, в результате которой ощущение «бочки», в которую тебя вклепывают; в уставе — «свобода», на кончике языка — философия свободы, а в действительности мироощущения епископский жезл, перед которым салютует в свободном порыве к... рабству. Так было до 1915 года.

В 1915 году доктор Штейнер нанес удар подобного рода «эзотерической общественности». Но ни один удар Штейнера по обществу 1915 года, ни удар по разбухшей канцелярии общества 1923 года не вытравили «дурного запаха»; сила традиций — невероятна; всегда появляются и добровольные пастыри, и добровольные квартальные; первые тащат в гиератику, вторые — в государственный участок.

## ГЛАВА 11

Пока шел разгляд моей новой сперва «общественной», а потом и «общинной» линии, углублялся отход от прежних друзей; в 1913 году мне пришлось уйти из «Мусагета» (формально я в нем еще числился); необходимость ухода — нарушение Метнером «конституции» между мусажетцами-антропософами и мусажетцами-антиантропософами; она заключалась в следующем: нам, антропософам, в «Мусагете» надевали цензурный намордник, чтобы мы писали в журнале о «светских», а не «духовных» вещах; со своей стороны: обещались в редакции открыто не подсиживать антропософию; мы — согласились, несмотря на карикатурность этого договора. И несмотря на это, за нашей спиной напечатали брошюру Эллиса против Штейнера.

Ответ — выход антропософов из «Мусагета»; для меня этот выход означал: вынужденный уход от всякой литературной работы; не ушел от нее, но — меня «ушли» вопреки всем усилиям моим сохранить «светскость», что я и доказывал до сих пор своими работами, хотя

бы «Петербургом», вторая половина которого писалась в 1913 году, а последняя глава уже после ухода из «Мусагета».

Как я был свободен от пропаганды антропософских «догматов», а должен был нести бремя обвинения в ней, так же я был свободен от внесения божественного отношения к проблемам духа; а между тем: русские антропософы на Западе весьма часто подозревали во мне этот стиль кондачка; «Андрей Белый» — ужасно мешал им; и на какие жертвы ни шел «Белый», чтобы доказать свою скромную неприязнительность, — ему не верили.

Не понимаю психологии иных русских антропософов на Западе; средний их уровень — выше немецкого общества; и тем не менее: фальшивое сентиментальное, подчеркнутое желание «прибедниться», убавить свой рост и ходить на карачках перед стоящими на цыпочках немецкими «докторами», не оценивающими сих «опрощений», — оно мне было чуждо? опрощенчество в сторону немецкой грубости и «антропософская спесь» в сторону России и русских, — вызывали мое тайное, а иногда явное возмущение, сходявшее за «бунт», так что я стал таить этот свой «бунт»; он учитывался как бунт против самой антропософии; так водворилось между мною и многими из русских «дорнахцев» атмосфера неискренности под флагом моего умолчания и меня «потрепательства по плечу»: во многом иные из этих русских выглядели для меня не «смирennemудрыми посвященцами», а... декадентствующими стилизаторами (сказывалась их былая принадлежность к упадочным слоям русского буржуазного общества, зараженного эстетизмом и декадентским снобизмом); эти люди действительно старались уверить и себя и других, что у русских ничего, кроме туманно-отдаленного будущего, нет, и жили «эмбрионами» этого будущего, стилизуя себя под «групповую душу» с неродившимся «я»; помня иных из нас в их былой сверх-нищезанской и мистико-анархической фазе, мне столь враждебной, я видел в Дорнахе приближение этой фазы под мимику «покорной ученицы» средне-немецкому антропософу-мещанину с минимальным уровнем культуры подставлялись стилизованные, горе вздетые «очи» склоненной под ним опрощенки, а к русскому писателю, желающему по правде разобраться в клубках бытовых противоречий, это «око» представлялось с иным выражением: подозрительной неприязни и ничем не допустимой спеси.

Живя внутренне богатою жизнью в те годы, я должен сказать, что внешним образом я должен был жить по-волчьи, ибо я жил... в обществе тупиц и в соседстве с волками. Мой волчий вой переходил подчас просто в вой или, лучше сказать, — в громкий плач: одинокого среди тех, кого ты обязан называть «ближайшими»: по крови и по узам личной жизни.

С 1912 года уже начался процесс моего тайного осознания ненормальности «быта» общества: сперва по фактам карикатурности своего положения; потом по фактам карикатурности других в этом «быте», пока не обнаружилась бессмыслица смешения всеми нами двух линий в одну («государственности» и «духовной свободы» в микстуре «общества»); общество не было символом новой культуры, а — синтезом, и только синтезом, обреченным, как всякий синтез, быть колоссом на глиняных ногах.

И наконец, после 1923 года мне стало ясным: антропософия «минус» общество равна возможности роста ассоциации духовно-свободных людей; в их усилиях к... грядущему «братству» и на физическом плане; антропософия «плюс» общество — равны одинаково для всех бессмысленному несению тяжелого... не хочу сказать «креста» (зачем унижать символ), а... надгробного камня, долженствующего раздавить несущих.

С 1912 до 1921 года я прошел все стадии к сперва углублению в себе фикцией об «эзотерической общественности», а потом и снятия их с себя: в 1913 году я, пережив имажинацию храмового строительства душ, увидел в камне основания «Иоаннова здания» (здания любви) новый камень души, на котором написано новое имя (смотри «Апокалипсис»); и, притянутый этою преждевременною символической, явился в Дорнах работать над воздвижением «храма душ»: служил в «подканцеляристах», был резчиком и «вахтером



Бугаевым»; в последней роли удостоился признания (единственного, как кажется); я думал, что сторожу камень основания новой культуры, а действительность, подменив «Иоанново здание» в тяжеловесие «Гетеанума», самый камень души уплотнила в «камень просто»; и этот «камень», взваленный на плечо, едва меня не похоронил.

Стадия перерождения моего «темплиерства» в грубое «вахтерство», окончившееся внутренним отказом от него, происходила в Дорнахе в трудную зиму 1914–1916 годов; и по мере того, как утонченность подхода к делу служения культуре «Гетеанума» огрубевала в роптание «вахтера» на свою пустую повинность (охранять то, что подвержено гибели), линии моего лика для иных из антропософских друзей естественно перерождались: исчезал парсифализированный «сверх-идиот» и его тень, «темная личность»; и выяснялся мозолистый «вахтер» Бугаев, принятый честно другими «вахтерами», товарищами по работе, честными ребятами, каких, слава Богу, встретишь в любой артели; этим кругом и замкнулся дорнахский быт.

Но когда уехавший «вахтер» в России был встречен «писателем», то уже, разумеется, «вахтер» не мог вернуться в братские объятия общества, ибо он все же был больше «Андреем Белым», чем «вахтером» среди возможных модификаций индивидуума «Я».

«Вахтер» был нужен писателю «Белому»; а «писатель» — кому из дорнахцев был он нужен?

Этим определилась фаза моей антропософии в эпоху от 1916 до 1921 года.

Да, забыл сказать: вне «вахтерских», всем видных в Дорнахе обязанностей я выполнил одну обязанность, никому в Дорнахе не ставшую известной, ибо «вахтеры» книг не пишут: я написал объемистую книгу «Рудольф Штейнер и Гете», в которой разбил нападение Метнера на доктора Штейнера; и в отражении нападения попутно поставил знак равенства между былою статикой «Эмблематики» и ею же, взятой в диалектической динамике Штейнера; высоким удовлетворением мне служит одобрение моей мысли со стороны Штейнера, которому я устно пространно излагал позицию книги и который лично ознакомился с несколькими главами работы; ему их дословно переводили; две фразы меня успокаивают, когда я вспоминаю возражение на эту книгу со стороны руководителей Петербургского кружка антропософов: «Ваша световая теория хороша»; «Вы написали прекрасную книгу».

В этих фразах — награда мне за усилия: понять былую линию мысли в фазах линии мыслей, посещавших в Дорнахе, где эта линия прошла, разумеется, катакомбно, так, как имел ее «вахтер», а «вахтеры» — не мыслят; когда уже гораздо позднее на эти темы написал Штейн, общество толковало на тему книги Штейна. Когда писал «вахтер», то линия его мыслей не могла обнаружить себя никак: также не могли обнаружить себя и линии мыслей до и после написания «окультурной» книги — «окультурной» не потому, что она трактует «окультизм», а «окультурной» потому, что ее написал «вахтер».

## ГЛАВА 12

Мои раздумья о задачах антропософского общества вынашивались в годах — за пределами литературных кругов русского общества; мир для меня, многомерный и сложный, виделся этими кругами двухмерною плоскостью, в которую вплющившись русский писатель стал... тенью; иногда из теневой плоскости впоследствии выпадали книги или раздавался голос «живого» лектора; с книгами и с голосом считались, а они принадлежали... тени. Объяснение было найдено: похоронив «Белого» в антропософии в 1912 году, открыли в 1916 году: «Какой же Белый антропософ?». Между тем правильный анализ книг Белого должен был бы обнаружить: весь «Петербург» пронизан антропософией, и как раз в ударных

«психологических» местах, придававших роману удельный вес; относительно «Котика Летаева» Гершензон писал, что эта повесть вскрывает «недра». Какие же Недра памяти, видоизмененной антропософской культурой; и «Котик» писался как итог, результирующий опыт антропософа; «Москва» поздней подымала идею кармы и проблему отношения низшего «я» к «я» собственно. Самое любопытное, что антропософией навеянные темы не встречали отклика среди антропософов; перевод «Петербурга» на немецкий язык ужаснул немецких друзей; а перевод «Кризиса мысли» наткнулся на поголовное непонимание (может быть, оттого, что писал — «вахтер» Бугаев). Так было с «художеством».

И так случилось с выработкой конкретного антропософского credo; за антропософской защитой Штейнера, Штейнером санкционированной, не увидели базы «символизма»; и оттого ничего не увидели. Так тема, пригнавшая меня к антропософии, не нашла себе приюта в «Обществе»; и она же впоследствии находила приют не у антропософов, а у просто ценителей литературной деятельности Белого. Сопоставивши этот факт с фактом, что главные антропософские «доктора», в круге которых я прожил четыре года, не удостоили ни разу меня хотя бы пятиминутным разговором всерьез, зная, что я писатель и что я волнуюсь темой общества, горя желанием быть хоть чем-нибудь полезным. Мне и нашли точку приложения сил — ночную вахту при «Гетеануме». Факт необъяснимый и, говоря откровенно, недопустимый, — тем более, что за период 4 лет моего сидения под «докторами» доктора кричали с восторгом, что к антропософии примкнули такие знаменитости, как французский писатель Леви и как немецкий писатель Дейнхарт (кто, признайтесь, знает, кроме антропософов сих «знаменитостей»).

Если бы не внимание ко мне Штейнера, Бауэра, жены Моргенштерна, графа Лерхенвельда, покойного Т. Г. Трапезникова, строителя «Гетеанума» Энглерта, доктора Геша, тонкой и умной Поольман-Мой, то мне нечем было бы помянуть четыре года сидения в недрах западного Общества в смысле идейно-морального общения; но и среди этих умных, тонких, образованных антропософов мои др. Геш и Энглерт, взбунтовавшись, ушли из общества; они были объявлены изменниками; не одобряю я их, но лишь констатирую. Должен сказать: бывали минуты, когда я не столько задавливал свой «бунт» против среды из сознания своей неправоты, сколько из чувства: не дать повода антропософским мещанам воскликнуть: «Вы видите: он идет против антропософии и Штейнера». Пересидеть «провокацию» среды, не отдаться ей — не эти спортивные задания смыкали мой рот в молчанье, а горячая любовь и понимание трагедии Штейнера, несшего крест общения с таким средним уровнем и все большее осознание антропософского импульса как... своего.

Все это, вместе взятое, и заостряло мои думы о корне зла с обществом; и этот корень все более мне становился виден: смешение принципов общественной жизни с ритмами жизни коммунальной без подлинной революции всех представлений об обществе как таковом.

Искомая антропософская община не имеет, да и не может в данных условиях иметь формы выявления на физическом плане; и все усилия ее сделать — перение против «рожна»; только во внутренней школе, в пути посвящения в жизнь, создаются условия для искомой социальности; но такая «школа» не может ни в одном пункте пересекаться с «А. о.»; факт внутренней школы внутри скобок общества, всякого, а не только «А. о.»; в корне деформирует все виды таких «школ»; внутренняя школа — одна; ее члены — имеющие «посвящение» в ритм Духа Жизни, а он «дышит, где хочет»; т. е. он не может иметь частных дверей; всякое общество есть общее частного, или оно — «целое», постулируемое частью; оно не тотально, а парциально; прикреплять «окультную школу» к «А. о.» все равно что прикреплять самосознающее «я» к мозговой клетке; такое прикрепление мгновенно материализует «камень души» в «камень» просто, подаваемый вместо хлеба жизни; Рудольф Штейнер неспроста отрицает «школы» от традиции, как бы они ни называли себя: орденами, братствами; в таком смысле они «тайные общества», т. е. только «общества», взятые в фазе их исторического склероза.

Новая культура несовместима с традицией «орденства»; и антропософы сознают это (хотя бы на кончике языка); как же они не осознали, что «община» общества или даже «школа» внутри общества (такого, а не иного) есть нонсенс; неспроста Штейнер в 1914 году некогда бывшие организации подобного рода пресек; они-то порождали худший вид общества в плохом самом по себе обществе, ибо общество, как таковое, всегда — плохое общество: так называемая «эсотерическая общественность», накоплавшая запас миазмов от 1904 года до 1915 года внутри коллектива, сгруппированного вокруг Штейнера, была им разоблачена в 1915 году, в Дорнахе. Надо было лишь сделать вывод: данные разоблачения имеют место не только относительно искажения основ подлинного «эсотеризма» и «братства» в данном случае, а во всяком случае, когда внутри общества слагаются ритмы «общины» и общество, внутри которого растёт ритм, этот ритм монополизирует себе, вместо того чтобы отдать его миру, а себя увидеть умирающим в земле зерном, восстающим под небо — сперва колосом, потом кучкой колосьев, потом — бескрайнею нивою; неужели для ветром зыблемой нивы нужен штамп, что эта нива произошла от зерна, лежавшего в амбаре Сидора Карпова. После смерти Рудольфа Штейнера «А. о.», собравшее тысячи членов разноустремленных бытов, классов, культур, «обществ», не может не стать на распутье: один путь — общество обобществляет антропософию; это значит: создается пустой синтез, ведущий к абстрактной догме; и — к традиции догмы; другой путь — разбитие каркаса «единства», разрыв «А. о.» в энном роде «обществ», с одной стороны, высасывающих из целого антропософии для себя элементы ее и, с другой стороны, всасываемых в антропософии чуждые культуры; антропософия в «антропософиях» католицизируется, протестантизируется, снобизируется; она может стать чем угодно: и новой мелопластической школой с учреждениями, здесь растущими и атрофирующими, например, столь неатрофируемую теорию знания; она может стать «Обществом новых идей в химии» и т. д. В тех и других ориентациях на периферию (культурного доминиона) ее центр обречен стать пустою схоластикой, гетерогенно привлекаемой к доминиону, им влачимой, как атавистический хвостик; судьба такого хвостика — утратиться.

Антропософия в «антропософиях» — «христианство» в друг друга грызущих сектах.

Такова она в судьбе «общества», и только «общества», если живые индивидуумы, проводящие импульс новой культуры, вовремя не захотят увидеть, какой яд они приняли под формой «общества», которое в условиях мировой государственности — переполненный лептонами труп; я говорю об «обществе», как таковом: всяком; «эсотерическая общественность» общества антропософов — не противоядие, а — иная форма разложения; и, по-моему, — наиболее тяжелая.

Лучшая форма смерти «А. о.» — открытая, честная борьба за понимание антропософского импульса без утопий о каком-то возможном примирении всей противоречивости устремлений ее живых членов; ведь осуществление этих утопий возможно в одной только форме: в форме епископского жезла, ведущего к епископату, вынужденного из себя поздней выдавить папу; цезаро-папизм есть тип государственности; другой тип — государственный социализм; третьего типа государства — нет: буржуазное государство есть лишь фаза, ведущая к перерождению либо в католицизм, либо в социализм.

В будущей схватке государств расплывется самый импульс антропософии, понятый как «общественность».

Чего не хватает живым членам «А. о.» для осознания этой простой истины.

Не хватает подлинного живого понимания конкретного монизма, как плюро-дуо-монизма, ведущего к исканию даже не сюнархии, а к изучению ритмов социальной сюн-ритмии или сюн-эргии (от слова «эргон», или «дело»); но сюн-эргия и есть «сюн-болия», или тот символизм, над которым работала моя мысль; не стою за слово в принципе тройственности (Символ — символизм — символизация), стою за «дух» новой культуры, не связанный с ним;

пусть сам Штейнер понимал символ как «только аллегория»; такое понимание — случайность терминологического оформления; но для меня ясно, что при таком оформлении мы будем искать другого слова к соединению в целое; и придем к синтезу; а судьба гносеологического разбора слова — в его раскрытии как только рассудочного единства. Мой знак «символ» есть лишь знак-предохранитель; и значит он: «не идите путем исхоженным, путем синтезов, ведущих лишь к общим понятиям и общим обществам; эти понятия и эти общества всем моим опытом жизни в коллективах, построенных на синтезах общего, лишь углубило во мне то, из чего я исходил: синтез — в символе; синтетизм — в символизме».

Я — символист: даже в антропософии.

Я не могу присоединиться к антропософскому синтетизму, реализму, идеализму или какому иному антропософскому мировоззрению; я верен XXXIII курсу лекций Рудольфа Штейнера, который — не курс, а ракурс целого курсов, лекций и пленума книг; как таковой, он — намек, знак, символ, как по-новому прочитываемая антропософия, чтобы она была легконога и чтобы стало ясным, что и она — транспарант к тому, что за ней.

Транспарантность же ее в том, что она есть чистейший символизм и что, не став символистом, нельзя не исказить ее.

## ГЛАВА 13

Вернувшись в Россию в сентябре 1916 года, я ощутил огромность опыта предшествующих четырех лет и вместе с тем невозможность передать его ни в достижениях, ни в падениях, ни в трезво критическом взгляде на взаимоотношения между антропософией, антропософами в их усилиях сочетать школу, опыт, общину и общество в некое согласное целое; согласное целое виделось «развалом», но «развал» этот опять-таки виделся во здравие, а не в упокой.

Этого всего я не мог объяснить: естественно, что мое объяснение носило критику «общества», как такового; в частности: западноевропейского общества в его конвульсиях перед войною; и в эпоху войны; конвульсии русского буржуазного общества мною были изучены прежде; и «Петербург» — знак этого изучения.

Разумеется, что скобки буржуазного общества, держащие наше западное общество извне и разлагающие его перегородками изнутри, стояли картиной весьма отвратительного «драконника», копошащегося в недрах большого Дракона; и только индивидуальные вспышки необыкновенной силы и яркости несколько уравновешивали мою муку при сознании своей связанности с «дракончиком»; восходы русской антропософии были еще слишком юны, чтобы я мог морозить их рассказами о «драконнике»; я предпочитал говорить о хорошем и молчать о дурном.

Но и такое молчание было-таки... молчанием, которого тяжесть заставляла себя мучительно чувствовать; хотя мои нервы и были забронированы жизнью на Западе, они бы не вынесли, если бы в лице К. Н. Васильевой я не нашел душу, которой бы мог сказать «все как есть»; и этим правдивым сказом сказаться действительно.

Своей социальной функцией того времени я считал знакомство людей с подлинной личностью и идеологией Рудольфа Штейнера, как они мне отразились в период жизни при нем; особенно много приходилось уделять времени разоблачению «легенд» о Штейнере и антропософии среди врагов последней, все деятели русской культуры, с которыми мне необходимо было и встречаться, и работать в России; в выправлении представлений и в повышении уровня и среди обставших антропософию неантропософов видел я центр своей

миссии; меня встречали пристальным разглядом и высказывали удивление, что я жив и даже окреп как художник и идеолог; я эту «моду» на себя и старался использовать во «славу» антропософии; я даже немного входил в свою роль — терпимого и широко глядящего антропософа, однако, не дающего спуска где нужно; создавалось впечатление, что с «этим антропософом» возможно не только общение, но и культурная работа. В таком приблизительно смысле высказывались: Бердяев, Булгаков, Флоренский, кн. Трубецкой, С. М. Соловьев, Карташов, Иванов-Разумник, Блок, Мережковские и ряд других деятелей-неантропософов. Сознавалось: мой идеологический ответ Метнеру аннулирует его нападение на антропософию; и этим признавалось: надо как-то изменить стиль прений, столь недавно еще неприличный на академически-спокойное обсуждение наших согласий и несогласий.

Тактикой повышения престижа антропософии во внешнем мире я был занят весьма, укрепляя тональность приемлемости нас в культуре (одно время, с легкой руки Метнера, нас просто вышвыривали из культуры).

Эти условия мои в прохождении достойной антропософской походкою иногда вызывали нарекания на меня со стороны некоторых антропософских друзей в том, что я мало уделяю времени внутренней работе кружков, увлекаюсь своими отношениями с внешним миром; они не учитывали, что мои усилия разбить вокруг антропософского центра цветник культуры есть своего рода тенденция к антропософскому культпросвету, т. е. большая пропаганда, чем пропаганда и вызывание к жизни условий возможности академических встреч с неантропософами, без которых самое расширение антропософии в России пойдет не в должном направлении и в смысле заострения вопросов, и в смысле отбора в антропософию талантливых, стойких, культурных и работоспособных людей; иначе грозило появление «стада»; и, стало быть, «пастырей»: и «стадо» и, особенно, «пастырей» в русском «А. о.» я не мыслил.

Так моя работа на стороне была выражением моей работы внутри; иные из друзей понимали меня в моей тактике; многие и тут не понимали, относя мою деятельность лишь к «вихрю светских легкомыслии», желанию лишней раз в прениях почесать язычком; если бы они поняли, что я в четырехлетнем безгласии моего западноевропейского «вахтерства» уже сдал экзамен на выдержку, им были бы видней истинные мотивы моего поведения в 1916–1917 годах.

Слишком мало отдаваясь работе внутри московской группы антропософов, я скоро стал к ней тянуться всею силой души; она стала родною мне; я видел внутри этой группы и жизнь, и брожение моральной фантазии, и серьезность дум, и правдивость устремлений; были и дефекты в «общественной» жизни, вытекающие из закона, что люди, отдельно взятые, интересней и глубже себя же, взятых в сложении «общества»; те же противления против 1) социального ритма, 2) проблемы гармонизации коллектива, 3) борьбы с предвзятостью, 4) непонимание многострунное и символизма, без которой ритм мистерии вырождается в протокол и устав. Но это были мне слишком ведомые и понятные явления; и тем не менее было радостно себя чувствовать в группе честных, здоровых, все же максимально непредвзятых людей, не превращенных в «послушное стадо» и не разложенных гангреной «общественного эсотеризма».

Не то впечатление осталось у меня от встречи с петербургскою группою; всего того, что меня роднило с Москвою, там не было; а с Москвою меня роднил «живой» Дорнах, в котором я мыслил себе дом; в Дорнахе же было и много мертвечины, но Москва сумела элиминировать «мертвый» Дорнах, связуясь с Дорнахом; Дорнах в Москве, — группа антропософов, живших в Дорнахе; в Петербурге такой группы не было; не было и по-настоящему связей с Западом (ни через эсотику, ни через быт жизни с Западом); и потому-то, вероятно, эту живую связь заменили культом «Мекки», в которую превратился Дорнах.

И здесь — ставлю точку: плоды петербургской «эсотерической общественности» сделались не одним крахом в годах.

Мое положение в России было трудно; надо было найти, так сказать, и внешне-общественную платформу; политически жизнь России достигла крайнего напряжения; политически надо было найти себя.

Революции в России ждал и Штейнер, спросивший меня в первые дни войны, будет ли революция тотчас, я ответил, что — нет; но я знал: революция будет; более того: я ждал краха русской общественности еще с 1911 года; мое отношение к русскому буржуазному обществу было резко отрицательно с 1907 года, а моя невозможность его выносить — мой отъезд из России в 1912 году. Близость всеобщего развала отражена в моих «Кризисах», начатых в Дорнахе; ответ на войну — глубочайшее «нет»; не примыкая к активному пораженчеству действительно (я не мог в действии соединяться с «партиями»), я сочувствовал ряду лозунгов Циммервальда-Кинтала; к социал-демократии в лице ее вождей относился я сдержанно; иные из этих вождей стояли передо мной (например, Жюль Дэстрэ, с которым был лично знаком); с ведома Штейнера я писал в русской газете, стараясь провести в статьях хоть процент антимилитаризма; после перепечатки одного из моих фельетонов с сочувственными комментариями во «Франкфурт-Цейтунг» и этот процент делался нецензурным; уезжая из Дорнаха, я высказал Штейнеру надежду на возможность мне в России вести линию антимилитаризма. «Вам это не удастся», — сказал он с грустной улыбкой; но если бы я мог вести эту линию, было бы хорошо ее вести; так он полагал; не насилуя нас, лишь предостерегая против партийности, сам он отзывался с сочувствием на антимилитаризм; он ценил брошюру Суханова против войны.

Оставшись чужд партийной политике в России, я тем не менее во всех устремлениях своих был с тогдашними крайними левыми; не одни литературные вкусы и личная дружба соединили меня с Ивановым-Разумником; темы народа, войны и революции были темами нашего сближения; но в «кадетской» культуре Москвы сидел я с зажатым ртом; лишь среди своих антропософов да среди «скифов» — петербуржцев, я высказывался откровенно.

С 1906 года мне принадлежит ряд рецензий в «Весах» (псевдонимы «Альфа», «Бета», «Гамма», «Дельта») с определенным «да» пролетариату и социальной революции; она после ошибок Временного правительства виделась мне роковой неизбежностью с июня 1917 года уже; в этом ожидании взрыва я сходил с Т. Г. Трапезниковым, Петровским (антропософами), М. О. Гершензоном и Ивановым-Разумником; но моя концепция не двух, а трех революций (политической, социальной, духовной) ставила меня вне государственного коммунизма и государственной демократии, ставшей вскоре во враждебном к коммунизму лагере; я был за принцип Советов, как за рычаг переворота, еще с 1905 года; и в 1917 году я надеялся, что в этом принципе найдет себе развитие и духовный переворот.

Таково было мое настроение и в 1917–1918 годах: свободное развитие снизу вверх социально-индивидуальных коммун, отрицание политического ига; на этой платформе я сходил с иными свободными людьми того времени; среди них были и коммунисты.

Происходил небывалый опыт; от нас требовались независимость и духовный ритм текущего понимания трехчленности, связавшейся мне с триадою: Символ — символизм — символизация; сферой «символа» мне слышался нас ведущий в грозе и буре ритм времени, вызывающий к слуху и к упражнению в слухе; отражением этого слуха мне были и «Скифы» Блока, и военный приказ к армии: отступить. Не законодательства я искал, а ритма к чтению законодательств; сферу символизма как теории я видел в лозунгах момента, поднимающихся снизу; декрет как власть лозунга виделся мне лишь гребнем пены вставшей волны; и этот лозунг — «Вся власть Советам»; советы же — ассоциация лабораториек всяческих опытов строительства жизни (и социальных, и духовных, и социально-духовных); диктатуру я принимал лишь в необходимости защищать советизм от ударов извне, а не в необходимости

направлять самое содержание советской жизни, сфера которой — многообразие символизации; власть видел я лишь в моменте советской индукции (снизу вверх); и жаждал раскрытия принципа текучементальной власти, верней, властей, поднимаемых и утепляемых, как гребни волн, в недрах стихии живовластных Советов.

Таковы были мои переживания революции.

Когда же мне стало ясным, что средняя часть триады (совет — власть — ритм), или власть-лозунг, перерождается в обычную власть и в этом перерождении становится из власти Советов советскую властью, стало быть, властью обычной, ибо суть государственной власти не в прилагательных («советская», «не советская»), а в существительном, старом, как мир, я был выброшен из политики туда, где и пребывал вечно: в антигосударственность; а третий фронт меня и извне прикрепил к месту моего уединения; и нынче я, толстовец-непротивленец, могу лишь высказывать пожелания, чтобы «советизм» был гибче понят в органах власти.

## ГЛАВА 14

С 17 до 21 года перед русскими антропософами стояли задачи, не снившиеся антропософам Запада: вопросы о связи культуры России в ее становлении с культурой антропософии в ее становлении. Никаких ставших форм, лишь одно становление было нам непосредственно дано; и поставлена задача: становление не утопить в хаосе; но и в боязни хаоса не замкнуться в развитии догмы; такую раковину ведь была для нас, русских, жизнь западного общества даже в ее удачных моментах; и они, так сказать, протекали если не в раковине общества, то в раковине общеевропейской буржуазной власти; мы же были без раковины: без уже прошлого, но и без ясно видимого будущего, в стихии настоящего, кидającego и туда и сюда и взывающего к мгновенной, всегда индивидуальной ориентации, для которой не могли существовать директивы, лозунги с Запада, ни директивы и лозунги, кроимые нами по западному образцу, ибо западный образец всегда поднимался с трамплина традиций и прочного быта, хотя бы в моменте их преодоления; а наша действительность с расплавом здесь и развалом его там не могла найти никаких трамплинов в смысле преодоления антропософской косности; трамплин был один: наша косность, косность всех нас как антропософов; и, стало быть: косность антропософии в условиях общества; невидимый Западу склероз «А. о.» (невидимый оттого, что подан в другом склерозе) стал видим нам; западная антропософия противопоставляет себя традиции Запада; русской антропософии эпохи 1918–1921 годов нечему было себя противопоставлять, ибо она строила себя в условиях расплава и развала извне; поэтому она произвольно могла всасывать в себя окружающее; у ней не было никакого трения с гетерогенным принципом формы, ибо форм жизни в России не было в описываемых годах; были, так сказать, «минус формы», или — отрицательные понятия: не еда, не тепло, не быт, не традиция, не здоровье, не предвзятость; и этому «не» противопоставалось огромное «да» материала курсов книг Штейнера, данных в западной форме; стало быть: переплав этой формы в условия русской безбытицы и был лозунгом дней в быте русских антропософов, не желавших отмежеваться от событий жизни в России.

Я бы сказал, что жуть этих задач, жуть ответственности, не могла не кружить головы; и антропософы с закружившейся головой убоялись своей деятельности как антропософов, вынужденных действовать в России; убоялись сказать «нет» антропософской ракушке, оказавшейся в поле их зрения после вынуждения ее из разваленных жизнью буржуазных форм; этой ракушкой-склерозом, не видимым на Западе, но видимым в России, оказалось само «антропософское общество» в его и государственной, и эсotericкой структуре; в

расплетении «эсотерики» и «общественной формы» первая превращалась в сознании в социальный ритм, а вторая в своем разложении выделяла здоровый озон жизни из прочих гниений всяческой государственности; и этот озон — стремление коллектива понять себя, в текучей ассоциации, в вольной ассоциации, символ которой община, а не общество.

Этого слова-лозунга испугались одни; за него ухватились другие; так выделялись стремления так называемой «ломоносовской» группы из «соловьевской» в Москве; и я должен сказать, что, и как антропософ, и как член совета и председатель «Вольно-философской ассоциации», всемерно стоял и участвовал в продумывании стиля работ ломоносовской группы как стиля работ общины, ассоциации, совета без членов и руководителей; в понятии ассоциации уже утоплена диада (пассивные члены, активные руководители) в триаде (совет как руководители-члены, совет как целое, движимое ритмом: «Где двое и трое во Имя Мое, там Я посреди вас»).

В основу ломоносовской группы были положены лозунги: искать загаданной антропософии из контакта и контрапункта «как достигнуть» и «философии свободы»; искать не в схеме, а в живом опыте непредвзятой индукции (в схеме головной из двух ядов получается только ядовитая смесь, а в действительности контакта — полезная соль); в непредвзятом ожидании живых опытных результатов этого соединения «экс» и «эсо» вариаций антропософии я именно чалил от антропософского «синтетизма» западноевропейского перерождения антропософии к соединению, к антропософскому символизму; во-вторых, был положен лозунг общинной ассоциации вместо механического со-сидения членов в со-членстве, где «со» есть не организация живой связи, а порядок нумерации кресел ряда, в котором со-сидят члены (лучше сказать: части их тел, противопоставленные голове); и отсюда уже для меня вытекал лозунг ритмизации многообразия мировоззрительных оттенков, допустимых равно в антропософии; в принципе же общественности фактически эти оттенки все равно возникают, как оттенки «лож» (берлинской, мюнхенской, штутгартской и т. д.); но там они зависят от «гувернеров» и «гувернанток», без которых жизнь западного общества до сих пор не умела протекать; мне же виделась в свободной ассоциации тема многообразия «гувернеров», взятая критически, ибо это многообразие — ассоциация в нас свободных усилий: сложиться в цельность. Далее поднималось задание: сообразно видоизменению принципа «общества» в ритм со-общений изменить и систему строения антропософских кружков в широко и глубоко задуманную «культуру» кружков, в *sui generis*, «духовную академию» свободного типа, разбитого вокруг антропософии; надо мною смеялись, что я задумываю свой «культпросвет» там, где уже дан «свет» учения Рудольфа Штейнера; так дешево шутил антропософ, не зная, что к этому «культпросвету» зывал Рудольф Штейнер еще с 1915 года в Дорнахе, видя, что «свет» его учения без «культуры» стал из света сперва узким «просветом», а потом и «непросветом» в удушениях средневековой мистики антропософских суеверий, с которыми мы так боролись в Дорнахе и от которых ни «эсотерическая общественность», ни «руководители» не могли избавиться; избавило — закрытие «эсотерической линии» на ряд лет Рудольфом Штейнером. Наконец, мой «культпросвет» таки вырвался в жизнь в антропософии Запада в многообразии своих форм: от ученых институтов до движения молодежи, скорее слагающейся в ассоциации, а не в общество; наконец, ассоциация пастырей христианской общины — что же это, как не вырыв из общества; я считаю, что тенденции «ломоносовской» группы на несколько лет упредили ряд тенденций, вызревших в тяжелом развале общества Запада, как размышления о том, что же с этим «опухшим трупом» делать. Наконец: я считаю важной тенденцией нашей тогдашней группы подчеркивание тем самосознания, критицизма, свободы, моральной фантазии и культуры искусств — тем, с недостаточной силой подчеркнутых в пленуме членом «Общества»; в переложении всей ответственности за судьбы антропософии с руководителей, организаций, органов в «я» членов ассоциации выдвинутые темы получают особую значимость. Мне мечталась такая сознательность в членах группы, при которой уже невозможно сидеть и ждать от руководителей, гарантов, верховных органов директив направляющего решения; единственное направляющее решения — моя индивидуальная совесть, ибо за ошибки Дорнаха, Штутгарта, Москвы,



Петербурга ответствен «я», вовремя не поднявший меч на ошибку.

Так одно время виделся мне в нашей группе возможный орган переориентировки быта антропософии в условиях, подаваемых русской действительностью 1918–1921 годов; и в переориентировке мне виделась условия возможности нового стиля культурной работы в России для подлинного антропософа; задание его — найти себе подлинное активное место в своей стране; я должен сказать, что с этим заданием русские антропософы справлялись и продолжают справляться; укажу лишь на культурную роль покойного председателя нашей группы Т. Г. Трапезникова, проводившего эту работу в общерусском масштабе, — хотя бы в роли одного из руководителей отдела «Охраны памятников».

Но западные «друзья», привыкшие видеть в культурнейших русских «докторах» только «вахтеров», и тут комически постарались понять работу покойного Трапезникова; передавали серьезно, что в годы голода он служил в сторожах и охранял памятники.

И это не каламбур, а — факт!

Я не стану перечислять своей многообразной работы в России в эту эпоху («Пролеткульт», «ТЕО» Наркомпроса и т. д.); она строилась в согласии с антропософской совестью; и выявлялась не в пропаганде, догме, а в истинно свободном творчестве; когда вставляли препоны ему, я работу бросал.

Ленинградская «Вольно-философская ассоциация» стала одно время и моим личным, и моим индивидуальным (т. е. индивидуально-социальным) делом; я связался и с ее деятелями, и с ее лозунгами, и с ее ширящейся, но организуемой многообразно аудиторией, и с темпом ее работ. В расширении своих «антропософских» представлений я встречал и препоны, и злой подозревающий глаз со стороны иных антропософов; наоборот: иные из неантропософов тут мне оказывали незабываемую, горячую братскую поддержку; не забуду и истинно нехорошего ко мне отношения антропософки Волошиной (1921–1923 годы), унижавшейся до распространения обо мне небылиц; не забуду и братского отношения ко мне ставшего мне родным Иванова-Разумника.

В. ф. а. («Вольно-философская ассоциация») в 1920–1921 годах развертывалась в Петербурге в большое культурное дело, могущее вырасти в ассоциацию «Вольфил» по всей России; и не ее вина, если механические препоны положили предел ей Ленинградом; в Ленинграде темп ее работ был стремителен, продуктивен, многообразен; 300 публичных собраний за три года жизни — одна эта цифра указывает на размах «В. ф. а.»; не упоминаю ее кружков, ее курсов, ее интимных собраний и т. д. В 1922 году она вынужденно сжималась, а в 1924 — вынужденно перестала быть.

В 20 и 21-м годах мне пришлось «5» месяцев, потом «6» месяцев работать в центре «В. ф. а.» как председателю и члену совета; организационные задания всецело поглощали меня; и особенно радовало, что «В. ф. а.» — не общество, а — ассоциация людей, связанных в исканиях новой культуры (мысли, общественности, искусства); думаю: если бы западное «А. о.» приняло дух ассоциации, разбив каркас «общества» и проведя грань между исканием братства и формами государственности, многих бы безобразий в смешении линий «экзо» и «эсо» — не было б вовсе; и лучше бы поняли идею социальной трехчленности Штейнера, утопленную его учениками; эта-то трехчленность, как ритм устремления, и лежала в основе «В. ф. а.»; и закладывалась независимо от идей Штейнера нам, членам совета «В. ф. а.», неизвестным в 1919–1920 годах; здесь воля, мысль и социальное чувство искали по-новому связаться с понятиями «свобода», «философия», «ассоциация людей»; и самое название «Вольно-философская ассоциация» отражало трехчленность; мне же она отражала еще и мою трехчленность, где сфера символизации виделась в свободном многообразии обрастающих «В. ф. а.» отделов, под-отделов, кружков и в свободном многообразии братски борющихся мировоззрений, ищущих свободно сложиться в культуру их круга; здесь сферой

символизма являлось мне самое заострение проблемы культуры как принципа и культур, в ней лежащих, как модификаций (символизации); сферой же искомого символа мне было самое прочтение принципа культуры как ритма и ритма как выявления человеческого Духа из свободы («Дух дышит, где хочет»). Интимная жизнь деятелей «В. ф. а.» в их работе мне вспоминается в лабораторном вынашивании идей-лозунгов, учуянных снизу, в потребностях к нам притекавших масс, которые мы старались понять и приподнять в оформлении дня и минуты как в лозунге, но лозунге — симптома ритма (Символа); в этом смысле мы, члены совета «В. ф. а.», не имеющей членов, но массу и «совет», и были властью, но властью Советов или органов, кружков, устремлений, обраставших «Вольфилу»; поэтому «власть совета» здесь всегда была лишь властью минуты, властью оформленной индукции, снизу питавшей нас; эта власть носила чисто символический, ритмизационный характер; она была властью постольку, поскольку она угадывала пульсацию вольфильского сердца; поскольку же не угадывала, она мгновенно свергалась, ибо «совет» постоянно поднимал вопросы о свержении себя; и в поднятии этого вопроса постоянно получал мандат к власти: выдвигать лозунги; единственная организация, состоявшая из массы и советской четверки, бессменной по власти «Советов» массы с председателем, мной, являющимся лишь эмблемой совета; и потому — бессменным (опять-таки — не по своей воле).

Новизна ритма работы увлекала меня; и, разумеется, — душой, подлинным уловителем ритма жизни «В. ф. а.» был, во-первых, Р. В. Иванов; во-вторых, члены совета; в-третьих, молодежь отделов и подотделов; и, наконец, вся масса публичной аудитории, т. е. тысячи.

Разумеется, «В. ф. а.» была не на уровне своей великой идеи: быть тотумом, ассоциацией, а не партией, обществом; но «В. ф. а.» сознавала это, не выдувая из соломинок мыльных пузырей несуществующей эсотики, интимности, братства; в этой суровой и честной правде складывалась своя интимность: интимность ничем не прикрытого стремления — к правде, какую бы она ни оказалась без фиговых листиков и виньеток, заглавий правды.

Не могло подняться вопроса о том, что «В. ф. а.» о правде, а не правда о «В. ф. а.». Между тем в западном «А. о.» постоянно надо подымать предостерегающие напоминания, что сама «антропософия» гласит о правде, а не «правда» гласит об антропософии, понимаемой обществом, т. е. «советом» этого О-ва; без таких оговорок могут случаться казусы: правда мира зависит от состояния мозговых клеточек очередного председателя, д-ра Унтера, Юли, Стеффена, мадам Штейнер или — кого еще?

До отъезда за границу в 21-м году я работал в «В. ф. а.»; и в этой работе забывал ужасные тучи сомнений, нависавшие надо мною и над моей личной жизнью.

## ГЛАВА 15

Может быть... здесь мне и ставить точку, потому что нет еще слов к оформлению последнего семилетия?

Постараюсь все же дать не формулу, а лишь импрессию этого периода моих устремлений.

В 21 году я ехал в Дорнах; я нес серию неразрешенных в 1916 году вопросов об «А. о.», его людях, его быте, о себе в нем и, во-вторых, 1) серию вопросов об антропософии в России, как поданных действительною жизнью, 2) о себе в этой жизни, 3) и о ряде людей, кружков, организаций, облакавших меня доверием как русского писателя и общественного деятеля; хотя бы антропософу и председателю «В. ф. а.» есть о чем поделиться с советом «А. о.», и как с деятелями «А. о.»; о своих личных, слишком личных вопросах, как они ни казались важными (хотя бы вопрос о медитациях, моем «опыте» и т. д.), я думал не слишком

пристально, ибо жить личной жизнью в России я отвыкал; наша личная жизнь чаще всего определялась термином не: не ели, не спали, не имели тепла, денег, удовольствий, помещений, здоровья и т. д.; но это не было предметом слезливых жалоб, потому что громадное «да» осмысленно-духовной жизни с радостью преодолеvalo все эти «не». Не с «не», а с «да» (и большим) появился на Западе я; наконец я знал: в разрезе личной жизни на Западе мне предстоит хирургическая операция, к которой с 19 года я был вполне готов; не она главным образом волновала; волновала всяческая «социальность»; с невероятным усилием два с половиной года я добивался условий отъезда для разрешения своих «социальных» тем вопреки личной грусти: оставить друзей, близких, мать, любимую работу в «В. ф. а.» в Ленинграде и в «помоносовской группе» в Москве.

Что я встретил.

Здесь... пауза.

Мороз продирает по коже при воспоминании битком набитого зала в 3000 человек, куда я попал в первый день приезда в Берлин и где встретился с «близкими» некогда мне, и с рядом старых знакомств, и с «дорнахцами», и со Штейнером. Все «социальное», копимое 5-летием, тогда именно рухнуло; началось — «это».

«Это» — ужасающая импрессия; пахнет — странно; сладковато, приторно, ни явно дурно, ни явно хорошо; что это — вонь или парфюмерия? Так спрашивал я себя 21 год назад в бытность студентом-распорядителем концерта, нюхая свои надушенные белые перчатки и вдруг поняв: пахнет трупом (я в этот день работал в анатомическом театре: духи и мыло не вытравили запаха мертвецкой); тогда же, 21 год назад, я понял, что запах чистого трупа куда приятнее запаха надушенного трупа. Волна непреодолимого отвращения поднялась во мне, и я как бы лишился сознания... на два года, инстинктивно протянувшись к спасительному нашатырному спирту, но ошибочно схватив... винный спирт.

Тот факт, что многие западные друзья по стародавней привычке встретили во мне «нашего вахтера», наивного «сверх-глупца», лысого «бэби», — не тот факт меня сразил; и не то, что я был в иные дни облеплен бесплатными руководителями, обрадовавшимися случаю, как и 9 лет назад, мне сообщить, что человек состоит из 7 принципов (идя в старую муравьиную кучу; жди старых муравьиных замашек); не удивительная мелкость социальных интересов после России расшибла (в России мы решали вопрос о том, что есть «общество» как таковое самую жизнь, являющуюся катастрофой всех обществ, а тут волновались: какой-то «пасторик» написал какую-то «статеечку» против Штейнера; и ею потрясались, как... мировым переворотом; не чванство расшибло («У нас такие-то ораторы», «Я и сам рэднер, только что работавший в группе рэднеров»); не милые сплетни иных из «милых» друзей о том, что я стал большевиком и вступил в сделку с совестью (и это за пятилетнюю работу во «славу антропософии» в условиях, от которых лопнула бы не одна «антропософская знаменитость» Запада), и не чудовищная душевная черствость некогда близкой души, оправдываемая разве что каталепсией сознания, и не неумение иных русских не только антропософски ворочать мозгами, а просто передать лекции Штейнера, мной не слышанные, и не многие другие подобные «прелести», мгновенно меня обступившие, меня доконали; между прочим — я мог думать, что мне нарочно устраивали засаду из гадостей вплоть до... невозможности после пяти лет получить свидание с Штейнером, к которому я 2 1/2 года вырывался.

Расплющило «это»: импрессия припаха (вероятно, под фасадом пышных учреждений и прочих культур в пятилетии моего отсутствия развивались мощные гнилости); дорогие русские друзья, не требуйте от меня рационального объяснения в том, что — не каприз (от капризов в обморок не падают); вспомните только мою верность антропософии и Рудольфу Штейнеру; она в том, как я вел себя под флагом антропософии в 1916—21 годах; она в том, что, вернувшись в Россию в 1928 году, я молчал как могила; и лишь через пять лет проверки себя в антропософии в эпоху 1912—16 годов; 1916—21 годов, 1921—23 годов через «да»

антропософии Штейнеру, — утверждаю решительно: 19 ноября 1921 года со мной случился обморок от запаха, мной услышанного; длился — 2 года в Берлине; 2 года в России я медленно выздоравливал от него.

Заговорил же о нем, когда стал здоров.

Думаю: отвратительность его в том, что он — смесь: трупа и духов; то есть в нем — разложение аромата ангельской жизни в трупе буржуазного Запада, если не претензия трупа: притереться ароматом ангельской жизни.

Четыре года в нем разлагался мой социальный импульс; в условиях моего состояния сознания, разумеется, падали все намерения, серии вопросов, свидания; самому Штейнеру, спросившему меня: «Ну, — как дела?», — я мог лишь ответить с гримасой сокращения лицевых мускулов под приятную улыбку: «Трудности с жилищным отделом». Этим и ограничился в 1921 году пять лет лелеемый и нужный мне всячески разговор.

Думаю: «запах» — та же «эзотерическая общественность».

Далее — мое письмо к мадам Штейнер, пытающееся прилично оформить необходимость мне в этот период стоять вдали от деятелей «А. о.» (пока!); но мадам Штейнер, русская немка, в тридцатилетии своего отрыва от русского языка этот язык, вероятно, забыла, потому что она прочла мое письмо как уход от антропософии и Рудольфа Штейнера; к вороху гадостей присоединяя новую для меня и весьма обидную гадость; что я Штейнеру верен, гарантия — моя пятилетняя русская жизнь; в ней я привык быть «верным» в деле, а не в доставании себе удостоверительных писем; неужели мадам Штейнер полагала, что я буду бегать за ней вприпрыжку с удостоверительными, меня унижающими карточками: хамом, лакеем, вставшей на задние лапки собачкою, ждущей награды, — я не был; и не собирался сделаться. Такое понимание моего письма — пощечина мне.

Что я никуда не ушел и уходить не собирался, я доказал своим пребыванием в членах, своей отдачей книг в антропософское издательство по просьбе председателя, Юли, и даже своей статьей в «Ди драй». А бегать за мадам Штейнер с унижительными уверениями в «верности» и «преданности» я не мог; да и не был я в состоянии заниматься такими делами: я был болен.

Тогда новая клевета возводится на меня: я-де написал пасквиль на Рудольфа Штейнера «Доктор Доннер» (тема романа, изображающего католического иезуита, направленная против традиций церковности); клевете верят!

Как эти люди не понимали, что системой клеветы и требованием стать на задние лапки меня, пришедшего к антропософии из бунта, меня, из порыва любви готового в иные минуты преклониться и перед «личностью» Штейнера, — призыв «стать на колени» мог только побудить к восклицанию:

— «Послушайте, а где — хлыст?»

И произвольный хлыст моей болезни — вино и фокстрот, — думается мне, были реакцией не на личные «трагедии», а на «запах», имеющий претензию поставить... на колени... меня!

Сперва вызвать обморок, а потом воспользоваться обморочным состоянием человека для сплетения о нем всяких легенд — это уже вонь без аромата или «эзотерическая общественность» в стадии «инквизиции».

Внешне прибавлю, что в период моего берлинского обморока я еще должен был 1) зарабатывать хлеб, 2) вести журнал, 3) написать три тома «Начала века», 4) организовывать отделение «В. ф. а.», 5) организовывать «Дом искусства». Все это проделывал я в сплошном

бреду; все это способствовало не выздоровлению, но — углублению болезни.

Болезнь же — от любви, униженной и растоптанной звериною мордою «Общества».

Ни одного ласкового антропософского слова за это время; ни одного просто человеческого порыва со стороны «членов общества»; два года жизни в пустыне, переполненной эмигрантами и вообще довольными лицами антропософских врагов, видящих мое страдание и потирающих руки от радости, что западные антропософы в отношении к «Андрею Белому» поступили... свински; все же это видели без моих жалоб (я не жаловался, а — плясал фокстрот); этого не видели лишь западные друзья; они видели: вернулся «вахтер» Бугаев; и — скрылся куда-то.

Если бы не дружеская, ласковая антропософская поддержка из Москвы в лице К. Н. Васильевой, приехавшей в Берлин в 1923 году и разделившей мои истинные думы, мне не вернуться бы... даже к антропософии: антропософия без антропософов... слишком для меня... Прекрасная Дама; увидев Антропософию в человеческом сердечном порыве, я сказал себе: Антропософия... все же... есть.

Я не доехал до... Дорнаха, куда выехал к... Антропософии; Антропософия настигла меня все еще в Берлине, но... из... Москвы.

Перед этим — пожар «Гетеанума», который и я строил с символическим жестом: отдачи жизни! Воспринял пожар и трагически, и... симптоматически: не только трагически.

Второю поддержкой, дающей надежду в то время, что я смогу стряхнуть свой паралич, был удар грома по труп общества, или слова Штейнера в 23 году о том, что аппарат этого общества — труп; тогда я, сорвавшись с одра, заткнувши рот, чтобы не услышать «вони», бросаюсь в Штутгарт, наперерез тому, что меня механически отделило от Штейнера, и имею свидание-прощание с ним, много мне разрешившее в будущих годах моей кучинской жизни; в нем — заря нового расцвета Антропософии в моей душе, но уже... без... морды «Общества», с которым все счета кончены.

Не я их кончал.

Кончила их героическая кончина Рудольфа Штейнера (в день нашего прощания с ним, 30 марта); 30 марта 1923 года я поклонился человеку, давшему мне столько, и зная, что еду в Россию и его не увижу — долго; 30 марта 1925 года его не стало; мое «долго» стало дольше, чем я думал.

Смерть — здесь; победа — там. Но не «Обществу» гордиться победою; ему лучше следует вникнуть в причину смерти; ведь эта смерть совпадает с жертвенным вступлением Рудольфа Штейнера... в недра общества: Рудольф Штейнер вступал в «Общество», как в свой физический гроб.

## ГЛАВА 16

До чего символична жизнь!

В 1915 году в Дорнахе я видел во сне пожар «Гетеанума»; самое неприятное в этом сне: пожар был — не без меня; несколько позднее передавалось в обществе, будто доктор сказал, что «Гетеанум», постояв лет 70, сгорит; не знаю, насколько «рассказни» соответствовали действительности; в 1922 году (весной, летом, осенью), размышляя об ужасе, стрясшимся надо мною, ловил я на мысли себя: «Гетеанум», ставший кумиром, раздавил души многих

строителей; угрожающе срывалось с души: «Не сотвори себе кумира». И опять пронесился в душе пожар «Гетеанума»; и душа как бы говорила: «Если б этой жертвою вернулся к нам Дух жизни, то...» Далее я не мыслил. А 31 декабря 1922 года он загорелся; и горел 1 января 1923 года. Таки сгорел!

В минуты пожара я был в Сарове (под Берлином) у Горького; мы сидели в бумажных колпаках (немецкий обычай) и благодушно беседовали; комната была увешана цветною бумагой; вдруг — все вспыхнуло: огонь объял комнату; бумага, сгорев, не подожгла ничего; странно-веселый вспых соответствовал какому-то душевному вспыху; мелькнуло какое-то будущее (в то время «Гетеанум» пылал); я вернулся 3 января в Берлин; и там узнал о пожаре.

С «Гетеанумом» сгорел принцип «эсотерической общественности», общество было трупом; мне было ясно: Штейнер — нужен; антропософия — нужна; «Общество» — нет.

И как знак этой моей мысли мне было узвание о закрытии властью «Русского Антропософского о-ва»; стало и грустно, и... радостно; в России «А. о.» не должно быть; судьбы антропософии здесь — иные; антропософия должна оросить людей, как влага сухую почву; и не остаться на поверхности, как «Общество», или кличка, или даже, может быть, слово; питающая землю влага не видна на поверхности земли: она — сама сырая земля; земля, орошенная, произрастает: зеленью и цветами.

Антропософия в России, или новая культура жизни (тогда зачем бляха с аляповатым штампом «антропософ»), или — ничто. Хорошо, что нет в России ни членов, ни «Общества».

Немного осталось сказать: отмечу несколько фактов.

Уезжая из России в 1921 году (в октябре), я стал предметом «фетирований», меня озадачивших; для «фетирования» не было никаких предлогов: ни юбилея, ни — какого-либо поступка моего; поскольку в проводах меня выражалась сердечность и доброе отношение ко мне, я был глубоко тронут; меня провожали речами на публичном собрании «В. ф. а.», где дрогнуло сердце от слов какого-то мне не известного юноши («вольфильца»): «Белый, когда вам станет страшно на Западе, вспомните, что мы, в России, всегда с вами, вас любим; и вам станет легче». Слова юноши оказались пророческими; через 2 месяца панический ужас стал охватывать меня; и я вспоминал слова, что меня дома любят; в Берлине — никто меня не любил: ни антропософы, ни эмигранты; злословили о моих несчастьях, радовались, что западные антропософы — свиньи, а Андрей Белый, хи-хи, — интересно! Но и этот интерес был непродолжителен; скоро я стал просто «бывшим».

Меня провожал и тесный кружок «Вольфилов»; в Москве мне устроили в «Союзе писателей» форменный юбилей с профессорскими речами о моих «крупных» заслугах; устроили собрание (интимное) от организаций, в которых я работал в Москве; хорошие, теплые слова я услышал и от пролетарских писателей.

Я и не подозревал, что в этом импровизированном юбилее были похороны, потому что в день 25-летия со дня выхода первой книги (в 27-м году) несколько друзей боялись собраться, чтобы собрание не носило оттенка общественного, ибо в месте «общественность» и «Андрей Белый» стоял только безвестный могильный крест. Я вернулся в свою «могилу» в 1923 году, в октябре: в «могилу», в которую меня уложил Троцкий, за ним последователи Троцкого, за ними все критики и все «истинно живые» писатели; даже «фетировавшие» меня в 1921 году странно обходили меня, опустив глаза; «крупные» заслуги мои оказались настолько препятствием к общению со мною, что самое появление мое в общественных местах напоминало скандал, ибо «трупы» не появляются, но гниют.

Я был «живой труп»; «В. ф. а.» — закрыта; «А. о.» — закрыто; журналы — закрыты для меня; издательства закрыты для меня; был момент, когда мелькнула странная картина меня, стоящего на Арбате... с протянутой рукою: «Подайте бывшему писателю».

Так — не случилось.

Весь сыр-бор оттого, что я — «антропософ».

И тут вспомнилась мне другая картина — в Берлине, когда «русский писатель, имеющий крупные заслуги, по уверению некоторых русских критиков, но приемлющий революцию» — оглядывался с таким точно выражением, с каким оглядывался «антропософ» в «С. С. С. Р.».

Но как я молчал на Западе о специальных трудностях быть «русским антропософом» в России, так же молчал я теперь перед бывшими членами русского «А. о.» о подлинных причинах моего обморока на Западе; молчал до 1928 года, до этого моего «взгляда и нечто».

В этом молчании сказался мне исконно ведомый лейтмотив моей судьбы.

Уйдя из Москвы, я два года просидел на замоскворецком заводе, служившем мне скорее одром болезни, которую медленно я преодолевал; а с 25 года переселился в Кучино, место всяческого выздоровления: оздоровления физического, морального, душевно-духовного, оздоровления интересов и чтения; помимо других работ здесь я набросал черновой эскиз недоработанной книги «История становления самопознающей души» (я его доработаю, когда жизнь позволит); эта книга — студенческий семинарий над несколькими мыслями Рудольфа Штейнера, взятыми в разрезе моей мысли, куда мысли о символизме, конечно, вошли; здесь, в Кучине, я записывал сырые моих воспоминаний о личности покойного Рудольфа Штейнера (жизнь не позволяет их доработать); но ни в книге, ни в «воспоминаниях» нет следа о лично перенесенном мной в «Обществе».

Лишь после слов любви к Штейнеру и глав о том, что я не переставал быть антропософом, я позволил себе закрепить и эти воспоминания, исходя из мысли, что говорить о свете там, где есть и тень, — все же: ложь; и говорить восторженно о других, постоянно преумалая себя, может быть, полезно как упражнение в смирении, но не всегда полезно для правды.

Почему до этих заметок я молчал о многом?

Я хотел, чтобы в годах молчания отстоялась правда, отделяясь как от субъективного, слишком субъективного, так и от объективного, слишком объективного; мое слишком субъективное — крик от боли: и оттого — стиснуты зубы; мое слишком объективное — впадение в трафарет антропософского благополучия в разговорах о западном обществе и об антропософах из боязни, что острая боль вырвет слишком жаркие, головокружительные слова.

Надо говорить правду, прослеживая ее в ее индивидуальном восстании (ни «объективно», ни «субъективно»), а это — трудно; этого не умею я еще и сейчас.

Но я учусь этому.

Еще замечания о себе, слишком себе, в эпоху моей жизни среди друзей в 1923–1925 годах.

В эти годы я отчаянно взвинчивал себя на стиль бодрости с другими, не ощущая в себе этой бодрости; я не хотел своими «горящими» гасить свет в других; и так уже слишком часто мы — «гасильники»; и наконец: чаще всего встречаешься ни с абсолютно чужими, ни с абсолютно «своими» (с теми и с другими легче); встречаешься со средними, держась в среднем; а это среднее — самое ужасное, произвольное «мимикри»; мое среднее указанных лет — ужасно форсированная бодрость от ужасной выкачанности сил; ведь антропософский зажим рта о себе — длинная вереница лет при отчаянной всяческой работе, в круг которой годы входило задание: бодрить других.

В 1923–1925 годах мне было душно не раз — именно с теми из антропософов, с которыми у

меня — «средние» отношения; да и кроме того: иные из «средних» друзей оказывают мне странное, порой тяготящее меня внимание, рассматривая «Бориса Николаевича» как аппарат, выкидывающий слова, книги, лекции, курсы... в пустоту молчания, между тем как «Борис Николаевич», идя к людям, ищет не аудитории, а сердечной, конкретной, социальной связи и, не видя в ответ на биение своего сердца никакого биения, уже механически начинает сотрясением воздуха (прямо скажу, — из «отчаяния») наполнять вокруг него растущую пустоту с этим его постоянно удручающим «ни да, ни нет» — на мысли, чувства, волнения.

Я ушел в Кучино прочистить свою душу, заштампованную, как паспортная книжка, проездными визами всех коллективов, с которыми я работал; каждая виза — штамп той или иной горечи, того или иного непонимания.

Трудно работать из непонимания в непонимание; непонимание росло во мне: непониманием других меня; но в этом непонимании медленно вызрело мое понимание «Общества» как такового (всякого!); оно и есть — «непонимание» само; оно — до такой степени мне стало понятным в своей непонятности, что я вижу: люди, живущие, главным образом, «общественной жизнью», часто самое непонимание себя и других возводят в канон этого непонимания; в них уже нет не только представлений о том, что есть подлинный социальный ритм, но и нет подозрений, что «нечто такое» может существовать в мире; и — потому: они проваливают всякую возможность социальной «мистерии», если они волят ее; они проваливают самый социальный вопрос, строя пародию на него в «общем обществе»; в нем же проваливают свои мысли, чувства и импульсы. Все фальшиво, насквозь фальшиво — там, где начинает действовать принцип «общества»; потому что принцип «общих» понятий, которые «частны» в их методологической структуре, т. е. партийны; партийный человек есть дробь человека, иль — антропоид, аптекарский фабрикат из разных вытяжек человека (мозгового фосфора, семянных желез и т. д.).

Только в раскрепощающем ритме, в вольном ветре освобождения. в робком намеке — «ассоциация» — встает недостигнутый горизонт новой «общинной» жизни, которого в «обществе» нет и быть не может.

Слово «община» беру я как знак, символ, а не в его корневом и ужасном смысле («общ.»); «общее» в живой социальной организации, никому не принадлежа, — бежит, струится, сливается, и вновь разбивается, ни мгновения не оставаясь равным себе; «общее» моей общины — никогда не «обще», но социал-индивидуально; так- о нем говорят символы апостола Павла, эмблемы Штейнера, знаки высших математических дисциплин: язык математики, теории знания, искусства, символов религии, биение подлинного социального ритма никогда не говорят о таком «общем», которое появляется, искажая эмблемы, как скоро начинает действовать в нас наш склероз: склероз «общественности» с его звездой — Государством.

Сколько раз это было сказано; но все сказанное «обществом» распято: во веки веков.

Даже я, относительно свободный, упал в обморок, когда увидел, до какой степени я жил в «обществе»;

«Храм» этого общества был сожжен в моей душе приблизительно в эпоху пожара «Гетеанума»; железобетонная мемория стоит на этом месте: «Memento mori!» А знак «Гетеанума» я приподнял над душой моей в октябре 1913 года после курса Штейнера «Пятое Евангелие». Храм души моей стоял на норвежских высотах; и увиделся ясно в местах перевала горного хребта, у ледников, откуда впоследствии взят камень для куполов сгоревшего храма; даже так взятый камень не смог быть куполом, потому что камень — подножие, и нельзя себя под ним хоронить; купол один — небо.

А я...



Я — пошел в Дорнах: себя завалить камнем; камень склепа, или молчание моих лет о том, что угнетало меня (1916–1921 годов), все равно стал криком, но... криком «бунта»; и... камень упал.

В 1913 году я известил письмом Штейнера о принятом решении; и о новом решении моем 1921 года Штейнер был извещен письмом; он — молчал: и в 1913 году, и в 1921 году; об «этом» мы не говорили; но мы оба знали об «этом».

Мы говорили много: до, во время и после (уже в 1923 году); стало быть, не вопрос о камне был главный вопрос; не он соединил меня с Доктором.

Запах духов, смешанный с разложением, — ложный «донкихотизм», крест и терн, но без роз и зорь Духа; я видел в других, принявших путь, ужасное перерождение в них так повеленной жертвы; жертва — была не принята; и эти другие (я — знаю их) душевно окаменели: от так понятой их жертвы; она была — в пустоту. Жертва была — представлением о жертве в неправильной медитации; и отсюда — рост сырого подземелья: запах плесени, черви, — механизация коллектива, или — установка гигантской душечерпательной машины, проводящей душевную жизнь в «общий», но от всего закупоренный бак. При этой неправильной системе себя связания с механизмом «Общества» менее активные, менее умные, менее горячие не только не рискуют, но даже теплеют «чуть-чуть» за счет жарких и умных; а те — разрываются, откуда картина бесплодных бунтов, катастроф, до... героических смертей.

Героически сгорели: София Штинде, Христиан Моргенштерн, и пусто бунтовали: Эллис, Поольман, Энглерт, Геш, Шпренгель, Минцлова, — сколько?

А «бак» — молчал; и сияющее благополучие осеняло средних и теплых. «О, если бы ты был холоден или горяч» (Откровение).

Мой «запах труп» — узнавание всей бесплодности моих 9-летних горений в «Обществе»; но как, зная «Общество», я мог гореть? Меня подвела иезуитская фальшь: «эсотерическая общность»!

Я отдал жизнь письмом 1913 года; мне подарили — «вахтера»; я отдал силы в работе эпохи 1916–1921 годов, мне подарили — «большевика» и «предателя» (клевета о романе «Доктор Дотер»); я сказал: «Возьмите всего меня»; мне ответили: «Мало, давай и жену свою». Отдал — сказали: «Иди на все четыре стороны; ты отдал все и больше не нужен нам». О моих медитативных работах раз выразился Штейнер: «Ваши интуиции совершенно верны» («интуиции» об ангельских иерархиях, включая... Престолов); и тем не менее я со всеми этими «интуициями» шел в герметически закупоренный бак: они были в «Обществе» не реальны; реальна в «Обществе» была работа «вахтера».

И «интуиции» — сгорели: я никогда не вспоминал о них с 1915 года.

Для кого? И для чего?

Громадный купол стоял; новый «синтез» готовился; и потому, что он был «синтезом», он не стал «символом». Синтез заговорил многоустыми «Рэднерами» в многочисленных городах Германии: и богато, и пышно!

Но — «Символы не говорят: они молча кивают».

Ничто не «кивнуло» мне.

«Кивнул» — Рудольф Штейнер.

Но — причем... «Общество»?

Говорю образами и притчами, потому что не все еще печати сняты мной с еще опечатанной мудрости; еще намек — не прогляден; и не все трупные пелены сброшены с выходящего из гроба.

## ГЛАВА 17

Мне не раз говорили: «Неужели вы не могли обойтись без ужасной сцены истязания в вашем последнем романе; она — жестока».

Теперь, когда и роман позади, отвечу на эти слова правдивым ответом, который мне до сих пор было стыдно произнести вслух; сцена истязаний профессора — лишь объективизация в образе, вставшем передо мною, того, что сидело во мне, с чем я был соединен; эти истязания во мне разыгрывались; мне казалось в Берлине, что меня истязают; с переживаниями 1922 года связывались переживания вереницы лет: от детских напраслин, через «дурачка», через «безумца» стихотворения 1904 года, через «Затерзали пророка полей» (из стихотворения 1907 года), через «обвиненного» в чем-то Метнером, через «темную личность» антропософских сплетен 1915 года, через «бывшего человека» 1921 года тянулась, усиливаясь, меня терзающая нота; и в 1922 году воскликнулось: за что терзает меня! Я бегал в цоссенских полях, переживая муки, которым не было ни образа, ни названия и которые тщетно силился я угасить в вине; а когда мука стала отделяться от меня, то образ меня самого встал передо мною; и на бумагу полились фразы:

«Висел затемненной своей головою, с запеками крови...; и — мучился немо оскаленный рот. И казалось, что он перманентно давился заглотанной тряпкою, — грязной и пыльной».

Или:

«В диком безумии взгляда — безумия не было; но была — твердость: отчета потребовать: на основании какого закона возникла такая вертушка миров, где... глаза выжигают».

Или:

«Этот взгляд одноокий... подмигивал мимоидущим: „Я знаю, — не можешь за мною идти: я иду по дороге, которой еще не ходили“».

Так я себя переживал в Цоссене 1922 года, когда писал книгу стихов. И на вопрос, отчего так жестоко я обошелся с профессором, я ответил бы: «Отчего так жестоко со мной обошлась жизнь?»

Вскоре я стал плясать фокстрот: невропатолог мне прописал максимум движений, а учительниц... эвритмии... при мне не было: где они были со своей «хейль-эвритри»? Спасибо и аритмии: движения рук и ног помогли.

Невропатолог был прав.

## ГЛАВА 18

Тот мировоззрительный строй, который искал я некогда уплотнить и в систему, не имел ничего общего с обычным пониманием символизма 1) у русской публики, разумеющей под

символизмом ей самой неясный «модернизм», 2) у французских символистов, ратовавших за школочку, 3) у ряда мыслителей, подставлявших сюда лишь рационалистический синтетизм, отчего «гегелианство» вылуплялось опять и опять со всеми ветхими ошибками, имеющими место.

Эти свои коррективы к неправильному пониманию символизма 1) как мистики, 2) как эмпиризма, 3) как синтетизма, 4) как эмблематизма (рационализма) я всю жизнь выговаривал с достаточной внятностью, натывавшейся на косность укоренившихся привычек понимать в мысли слова, только слова, да еще в их неправильном терминологическом взятии; даже Штейнер в полемике с рационализмом бросался фразами вроде: «Только символ, а не действительность». Помнится: раз после одной из таких фраз я вскричал на всю аудиторию, что я никогда не понимал понятия «символа» так и что в России всякий газетчик освоился с истиной, что символ — не аллегория; меня дергали за рукав (разумеется, — русские «друзья»), не понимавшие, что этим вскриком, бросаемым Штейнеру, я защищал принцип жизни своей по весьма и весьма веским мотивам; добрая немецкая дама (графиня Калькрейт), сидевшая рядом, сказала «друзьям»: «Оставьте, это у него от погоды: упал барометр». А мадам Штейнер дней через десять сказала мне: «Вы — не поняли доктора; он говорил о другом символизме». Но символизм один; и о нем-то я ратовал... под Штейнером, против Штейнера, разумеется, понимая, что это ратование лишь вопрос терминологии, по-моему, неправильной; в существе дела не было расхождения между моим «символом» и познавательным актом теории знания Штейнера, рождающим впервые действительность; мой «символ» и означал: действительность еще не данную, но загаданную в реализации истинного и должного познавательного акта, а не тех схем о нем, в которых для рационализма оканчивается познание; между тем как с их конструкции оно только начинается; отсылаю к великолепным разъяснениям Штейнера в его книге: «Основные линии теории знания Гете». Что действительность нами творится в деятельности творческого познания, а не подается на мировом блюде, было мне прекрасно известно до книг Штейнера; в «Эмблематике смысла» эту действительность называю я деятельностью («вирклихкайт» от «виркен»). «Тут возвращаемся мы к деятельности, к этому символическому единству...; самый процесс пробуждения от сна... и есть действительность; то, что творит наши сны, называем мы ценностью; но эта ценность — символ; то, что творится в снах, называем мы действительностями» («Эмблематика смысла», стр. 71). Доказав сперва, что «данная» действительность не действительность, я перехожу к имагинативным действительностям («символизациям» в терминах моих), как все еще снам, но более близким к пробуду, чем сны «данности»; здесь — ступенчатость в лестнице совлечения с себя снов: «Каждая новая ступень есть символизация» (там же); «Если мы ниже этой ступени, она — зов... к дальнему, если мы достигли ее, она — действительность; если мы ее превзошли, она кажется мертвой природой» (там же). Так я писал в 1909 году; что переменялось во мне, когда я стал антропософом? Ничто.

Но в «Эмблематике» я взываю к высшей действительности, а не к имагинативной только; и эта «действительность» в терминах антропософии — стоящие за имагинацией инспирация и интуиция; их-то, не разглядывая по существу, в данном месте «Эмблематики» и называю я корнем построения самих действительностей (символизации); и этот корень — деятельность в разглядах «Эмблематики»: «Возвращаясь к деятельности, мы узнаем ту самую действительность, от которой когда-то уплыли» (там же).

Это «когда-то уплыли» — значит: когда-то божественность нашего «Я» отделилась от божества; а потом и пала. Моя деятельность — сфера инспиративных и интуитивных миров: «Она сама — живой образ, неразложимый в терминах; но мы мыслим в терминах; и потому-то наши слова о деятельности — только символ» (там же).

И я употребляю слова «только символ» до Штейнера: в бытность свою символистом и только символистом; но выражение «только символ» вскрыто в конце «Эмблематики» перечислением градации символизмов («символизации»), лежащих в Символе, как знаке

абсолютного предела; но сфера та в терминах Штейнера вскроется в конце седьмой вселенной; мы же — в четвертой, где и Символ дан: только в символизациях.

С моей точки зрения, и до-антропософской, и антропософской, само духовное знание — «только символ», или — символизация небольшого отрезка будущего пути нас всех: от Земли к Вулкану; мой вскрик под Штейнером означал методическую поправку — к Штейнеру же; я хотел ею сказать: «Да и вы сами — только о символе в моем смысле; я же под символом никогда не разумел „общих“ понятий рационализма, в их гетерогенном употреблении в качестве аллегорий». Действительность моего поправочного вскрика относилась 1) к опасностям понимания антропософии вне символизма, 2) к соседям-«друзьям», в эти годы держащим меня в покаянном настроении относительно моего якобы бывшего символизма, грехи которого мне-де надо отмаливать.

Разумеется, никто ничего не понял: ни оскорбленные «дерзостью» моего поправочного крика друзья, ни добрая графиня Калькрейт, отнесшая вскрик к барометру, ни мадам Штейнер, поднесшая мне фикцию успокоения (Штейнер-де говорил о другом символизме); и, разумеется, сам Штейнер не только не обиделся, но, думается, симпатично отнесся (он хорошо меня знал в «покрике»), и он знал, что «вскрик» не имеет никакого отношения к коренному расхождению с ним.

Мой вскрик 1915 года имел другое значение: предупреждение, как бы кто-нибудь не вскричал от нажима на него рационализмом антропософии (т. е. вне символизма); и этим кто-нибудь оказался опять-таки — я: в 1922 году, когда «перманентно давился заглотанной тряпкой — грязной и пыльной».

Эта грязная и пыльная тряпка — антропософский рационализм: тут уж приходится вскрикнуть: «Дайте хотя бы „только символ“ вместо пылей этой тряпки!»

Я, символист, и я, антропософ, — не был двумя «Я», но — «Я»; «антропософ» сделал выводы из до-антропософской позиции; повод — XXXIII курс, читая который Штейнер с особой подчеркнутой значительностью глядел на меня как бы жестом своим через головы слушавших мне именно его подавая: я так и принял его — из рук в руки: для вывода; вывод — книга «Штейнер и Гете».

Все это считаю нужным сказать, — вот почему: — в проблеме жизни я изучал градацию социальных и мировоззрительных крахов; не люди проваливались (они были ценнее и лучше собственных «мировоззрений», их облакавших в рога, бычьи морды и прочие маски); маски надетые — предрассудки; пока они — удел личности, они безобразят личность, а не индивидуальное «Я»; но в социальном сплетении, в обществе, рост предрассудков — невероятен; в нем каждый, отдельно взятый, надетый лишь маской на «я», оплетает уже весь Индивидуум; общественные коллективы суть коллективы равнения всех предрассудков в единую линию ужасной чудовищности; коллективы, в таком равнении взятые, — кладбище ценностей; оформление из личной платформы становится, так сказать, железнодорожной платформой, поставленной на неизбежные рельсы; а «я», сидящее посередине платформы, становится пассивно увозимую кладью в места, куда... «Макар телят не гонял». Трагедия людей внутри коллективов: разъезд платформ или разрыв ценных «индивидуальных» связей по воле «платформы», «Хотел бы дружить, да... платформа увозит». Или же: не разъезд платформ, а — железнодорожная катастрофа с уже не расхождением, а с ударами друг друга: порой... до смерти.

Разъезд «платформ» — неволен; в случае стояния платформ рядом меж ними развивается общественность: в росте химических процессов и с выделением... вони.

На протяжении 30 лет я имел пышный опыт зрелища разложения утопий и коллективов; коллективы менялись, а причины разложения оставались теми же. Напоминаю себе, что

действительность разрыва отношений с рядом любимых (и где-то еще любящих) друзей — не действительность охлаждения потенциалов связи от «я» к «я», а — криво растущая и слепо несущая «я» платформа; таковы мои действительные охлаждения: с Мережковскими, Блоком, с С. М. Соловьевым, с Рачинским, с Бердяевым, с Морозовой, с А. А. Тургеневой, с Эллисом, со сколькими еще! Платформа, слепо растущая вопреки индивидуальному «я», протянутому дружески к индивидуальному «Я», перерастала рост отношений от «Я» к «Я»; и — неизбежные: железнодорожный разезд, железнодорожная катастрофа.

Железность — карма «общества»; но «общество» само — карма: дурная карма; и мы изживаем ее в форме теперь уже мирового кризиса. Напоминаю: «общественное мнение» назвал раз Штейнер — паразитирующими в нас личинками «злых», т. е. отставших, духовных иерархий.

Одно время хотел я воскликнуть, что волю «интер-индивидуал», если «интер-социал» так плох в нас; но социал и индивидуал — то же самое: он — социал-индивидуал; вся суть в «интер», ужасно понятном; это «интер» — между-лежащее: не соединяющее, а мешающее соединению, оно лишь сопологает, нумерирует в дурной бесконечности линейных точек, не слагающих жеста фигуры; оно — синтез («сюнтитэми» — сопологаю), а не «символ».

И тут я возвращаюсь к воспоминанию себя, когда мне было 16 лет и я захотел «символизма»; а это значило: захотел социальности, любви соединяющей, любви-мудрости, не любви абстрактной или только... половой. Это-то чувство привело меня в 1897 году к шопенгауэровской проблеме — к освобождению от полового чувства и от пустой, метафизической, социальности: все-объятия, не умеющего обнять — никого. И тут же таимая стесненность, что Соловьевы не понимают меня; так, от первого непонимания к последнему — длинная линия лет: 1897–1928. И усилия мои внести корректив с «символизмом», принимаемые за брюзжание (чего суетится!); и я понимаю людей: то, с чем я приставал, казалось невесомым; но все весомое движется по линиям невесомых сил; этого конкретно не хотят знать даже «окультисты», поступающие с «окультизмом» так, как если бы он был тысячепудовой гирей; а все — в «чуть-чуть» — черта, отделяющая дела бездарные от дел гениальных (опять истина, принятая на кончике языка, то есть — не принятая).

Мой «символизм» и был словами о «чуть-чуть».

Проблему «чуть-чуть» всю жизнь ставил Штейнер: и принципиально, и реально; принципиально: антропософии нет в антропософских «истинах», а только между ними, в мгновенных искрах сочетаний, контекста, фигур; реально: все книги Штейнера полны ретушами оговорок, ведущих к «чуть-чуть» упущениям в прочтении текста; чуть-чуть; но отбор текста в каждом из нас по-своему приводил к чуть-чуть упущениям — в упущенье «чуть-чуть»; ретушей, маленьких оговорок, ступающих глубинными шагами, но несущими пожары и взрывы заторов текста; и пожар «Гетеанума» от «чуть-чуть» упущения; и «гигантище» социального заблуждения — гигантская неверность в культурном курсе, отложенном на периферии социальной окружности, — от угловой ошибки намерения в центре, равной какой-нибудь сотой градуса; вот где корень роста предрассудков: не взятое на учет «чуть-чуть», проваливающее гениальный замысел в бездарицу выполнения.

В медном пятаке сжата сила, способная прогнать поезд по экватору четыре раза (междуатомная теплота); и такая же сжатая сила в невытравленном предрассудке; он имеет способность социально выявиться в объеме, равном шару, построенному на линии, равной в длине четырем экваторам, если он равен пятаку по сравнению со всей землей (правдой); и тогда правда земли будет положена в склепище, отделяющее ее от неба; западные антропософы по отношению вот к такому «чуть-чуть» слепы до... артистического совершенства при всей подчас тонкости, подчас умности их рассудочных выложений.

И оттого 99 % истин Штейнера минус «чуть-чуть» в их статьях, в их общественности

выращивают палеонтологический музей монстров: «истин». Я бы мог приводить их сотнями. Беру лишь пример случайный, для модели: Рудольф Штейнер в молодости боролся с квантитатизмом механической теории тепла — в эпоху, когда она являлась еще господствующей в общей физике (девяностые годы); и след этой борьбы, прекрасный, лежит в работах над методикой Гете в тезисе: квантитас минус квалитас — примысл, а не действительность; правильно! Но: с той поры прошло сорок лет; господствовавшая теория сдана в архив; 30 лет физика преодолевала ее вместе... с доктором Штейнером; квантитативный атом стал фикцией; такого атома нет; нет связи атомизма с механизмом; и эта мысль стала рядовой мыслью у ученых вроде Пуанкаре, еще много лет назад разоблачавшего ошибки механического атомизма, ибо атом и во время Пуанкаре, и после него становился комплексом качеств, соединенных с количествами в своеобразном качественно-количественном образе-модели, скорей имагинации, чем понятия, но имагинации, проверяющей опыт и предсказывающей явления; от моделей Томсона и Резерфорда к модели Бора развивалась эта имагинация, по существу символическая, на что указывает узаконение слова модель, переживаемая образом вселенной.

Против эмблемы «качественная количественность» (т. е. не механическая) не протестовал Штейнер: в ней растворялся квантитатизм с его поздней фазой (теорией кванта физика Планка, которого так ценил Штейнер).

А вот доктор Колиско в чуть ли не талантливой статье (талантливой без «чуть-чуть»), с видимой убедительностью расстреляв квантитатизм, предлагает на этом основании устранить атом, атомный вес, молекулярный вес и другие предрассудки химии, строя химию, свободную от предрассудков; как может такая химия строиться, раз автор строит ее из наукою упраздненного предрассудка, что «атомизм» и «механика» спаяны, что Атом — дедукция механических основоположений; предрассудок этот — вопреки реальности данных и новой химии, и новой физики, о которых просто преступно молчит Колиско (ему невыгодно упомянуть новейшие работы и выгодно кричать о преодоленной теории); разумеется: свободная от гипотез химия Колиско — выявляет громадный предрассудок, в крупном шаге назад всей химии, если бы она приняла им не вскрытое, не нужное, только схоластическое понятие: «вес соединения»; а он этим открытым «весом» дерзает ретушировать тонкую структуру формул, здесь уподобляясь художнику, пишущему малярной кистью, к моему стыду перед химиками: за антропософию.

Вникая в природу предрассудка, я ясно вижу: предрассудок — в рассудочной дедукции из тезиса Штейнера, что «качества нам даны вместе с количествами»; весь сложный материал цитат Штейнера правильно привлечен Колиско, но без... ретуши, «чуть-чуть». Ретушь — всего в одном слове Штейнера: качества и количества вместе даны... в «восприятии», а не в условном приеме количественных вычислений; вычисления менять нечего; надо изменить восприятие текста Штейнера: взять лозунг «плюс» одно слово («в восприятии»), а не «минус» его; и так, взяв, вспомнить, что чистое «восприятие» в духе гносеологии Штейнера пер-вее: 1) представления, 2) чувственного представления, 3) чувственности (раздражений); стало быть, взять «в восприятии» значит: 1) взять в чувственном восприятии (что и силится сделать Колиско), 2) взять в представлении, но сверхчувственном (чего Колиско не силится сделать), т. е. в имагинации, 3) взять в непредставимом, сверхчувственном восприятии (чего опять-таки Колиско не сделал), т. е. в инспирации.

Лишь в инспирации, в духовном мире, качества и количества правильно соединены в индивидуум комплекса; но там нечего оперировать с качеством и количеством; там мы имеем дело с духовным существом, говорить о котором так, как говорил Колиско, 1) бездарно, 2) ненаучно, 3) не антропософски.

Колиско не преодолел стадии рационализма, не взял качество и количество в символизме, хотя бы имагинативного восприятия (а Бор уже взял!); зачем же он топит антропософию в палеонтологического монстра?

И я в 1915 году, изучая этот лозунг, приводил его в книге «Гете и Штейнер»; но я взял на учет «символизм» в его стадии многообразия здесь допустимых эмблематизаций. Табличку из семи мироощущений, взятых в градации семи ступеней ( $7 \times 7 = 49$ ), я приложил к книге, предварительно положив ее перед Штейнером и с час ему объясняя принцип эмблематизаций; он не только апробировал принцип, но, взяв карандаш, им сделал ретушь к схеме возможного многообразия научного эмблематизма. Я говорю об этой таблице лишь потому, что она-то и есть база, с которой я расстреливаю предрассудок Колиско.

Вот схема таблицы.

Если брать природу мира в знаке гностического мироощущения, то низшей стадией такого взятия является плюрализм; следующей, второй — дуализм; в третьей лежат рассуждения о природе «универсалий» (тема средневековья); в четвертой эта тема разрешима в символизме как теории (и здесь карандаш Штейнера мне вписал «человек», ну да: «человек» — символ высшего); в этих четырех стадиях дана и схема отношения к ХХХIII курсу, где плюрализм — 12 мировоззрений, дуализм — они же в мироощущении (рационалистический гностицизм, реалистический гностицизм и т. д.), монизм — в тонизме, а символизм — в антропософизме; в пятой сфере лишь выступает проблема существования (в ином мироощущении со-деятельность, как действительность); в шестой — проблема сущего; в седьмой сфере стояло пустое место: здесь карандаш Штейнера вписал мне слово «Сущность».

Если же брать природу мира в логизме, то семь мироощутительных этапов воззрений эмблематических таковы: 1) понятие рассудка, 2) разума, 3) метода как эмблемы, 4) эмблема, 5) диалектика, 6) логика собственно, 7) логос.

В волюнтаризме эти этапы: 1) данное, 2) явление, 3) конструкция, 4) идеология, 5) идеация, 6) идеал; в эмпиризме: 1) описание, 2) классификация, 3) система, 4) синтез, 5) творчество, 6) созерцание, 7) теория («теория» сама здесь «град», «Новый Иерусалим»); в мистицизме имеем: 1) раздражение, 2) впечатление, 3) восприятие, 4) переживание, 5) имагинация, 6) инспирация, 7) интуиция («восприятие» здесь взято в его представляемой оформленности как неразложимого организма); в трансцендентализме: 1) механизм, 2) ставшее (формализм), 3) становление, 4) действие, 5) содействие, 6) духовное братство (как «действительность»), 7) Дух; в оккультизме: 1) элемент, 2) комплекс, 3) организм, 4) индивидуум, 5) иерархия, 6) таинство, 7) прототип.

Нетрудно видеть, что сфера «элемента», понятого как «механизм», есть сфера «количества» в своеобразном «оккультном» трансцендентализме, каким является механический атомизм, преодоленный в науке; а сфера «качеств» есть сфера комплексов впечатлений, как чего-то ставшего; а их надо брать в становлении; ими являются: восприятия организма, зависящие от переживания действующего индивидуума. В этом, четвертом снизу, ряду в гностической трансплантации индивидуум, переживаемый в действиях построения символизации и эмблем, есть символ; здесь и свободная от гипотез химия Колиско — символ иного, в колбу не опускаемого и в вычислениях и в расчетах не содержащегося никак.

Такова справка в духе критического рассмотря эмблем, вытекающая из позиции моего антропософского символизма, изложенного Штейнеру (оттого и таблица эмблем попала в книгу «Гете и Штейнер»). Если бы Колиско в духе ее продумал свою «свободную от гипотез», но не свободную от предрассудков химию, он устыдился бы ее напечатать и не конфузился бы меня перед «профессорами». Не конфузила бы меня и Врэде, предлагающая заменить эвритмией трубу телескопа, чтобы предсказывать солнечные затмения не от вычислений, а от «танцев»..

Я подробно указываю на один из сотен примеров, во что вырождается антропософия, если мы упустим «чуть-чуть» моего символизма в ней. Так, упустив перспективу, себя уплощают,

входя в 2 измерения и там становясь не антропософами, а жалкими тенями, пассивно влекомыми туда, куда влечет «господин»; «господин» — биологическая особь, себя не выговорившая в символизме, и «господин» шагает в места, куда антропософский Макар не загнал бы телят. «Телята» — внимающая Колиско... «паства».

## ГЛАВА 19

Иные из требовавших от меня на Западе отказа от «символизма» превратились в «телят» одного из антропософских «колисок», оставив внешнему миру достойную мумификацию, подточенную червями всякого «предрассудка»; оттого-то неясно им: что индивидуум их коллектива в градации коллективов под формою ближних — один коллектив, сплетаемый социальной кармой... в общественный бред, что композиция этого бреда прочитываема так же, как прочитываемы астрономические ситуации вселенной; что без этого прочтения кармы коллектива не изменить; и суть — не в реформах «форшгандов»; если бы они попытались читать правильно, им действительно понадобилась бы азбука для чтения; и они пришли бы... к «символизму», за который все так отмахивались от меня в ряде лет «антропософских» общений.

Ритмическую ассоциацию кармических композиций, или вариаций (форштандов, форм, уставов, организаций, мод и прочего вздора), пора взять в тему: тема вариаций не есть вариационный конгломерат.

И «символизм» — тема антропософии; или же — «антропософия» не в теме своей; как таковая, она завтра выродится, как не выродилась одна из вариаций антропософии: «общество», которое не спасает сам... «епископат», хотя бы он надевал омофоры традиций... от Штейнера.

Теперешняя антропософия в статьях и речах, главным образом плюрализм и монизм, примеряемые не в символе — в синтезе пустого объятия... пустой вселенной с постоянным растаптыванием под ногами маленьких конкретностей, вроде... «людей», отдавших ей свою жизнь; теоретические «чуть-чуть» упущения и «чуть-чуть» недоглядки имеют следствием не «чуть-чуть» давимые жизни, а жизни... вовсе раздавленные, как жизнь моя периода 21–23 годов, раздавленная молчанием и впустую вымотанной у меня жертвы, поступившей вместе с «интуициями» в общий «бак», чтобы несколько «топок» на некоторое время ощутили потепление в общем холодного зала на одну десятую градуса.

А я, даже в личной непрезентабельности, — ни одна сотая градуса, а по крайней мере из «37»; если бы я «37» градусов моего тепла, отданных топкам, умножил на 10 — лишь «370» их ощутили б еле заметное потепление — на миг, а меня — не было б вовсе.

## ГЛАВА 20

Все, о чем говорю, есть намек и импрессия к толстому тому исследования, которое могло бы возникнуть; если бы том написался, — то был бы прочтен в плоскостном взятии; и «370» топков сказали бы:

— «Конечно».

— «И я говорю...»



— «И я...»

— «И я...»

И новый ужас возник бы от этого «Ии».

Сих «ий» — не хочу; и тома — не напишу.

## ГЛАВА 21

Пора написаний прошла; наступает пора прочтений уже в сердце написанного; нет ничего тайного, что не стало бы явным.

Но кто не имеет письма в сердце и откажется от понимания слов апостола («Вы — письмо, написанное в сердцах»), тот меня не поймет.

Мне это хорошо ведомо.

И оттого я — кончил: кончил себя в одном отношении, чтобы, может быть, начать или, вернее, продолжить себя в другом: в символическом.

Кучино. 7 апреля 1928 года.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН К СТАТЬЯМ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Абеляр Пьер (1079–1142), французский философ, богослов, поэт

Аввакум, в Ветхом Завете восьмой из двенадцати «малых пророков», автор названной его именем книги

Август (до 27 до н. э. Октавиан) (63 до н. э. — 14 н. э.), римский император, внучатый племянник Цезаря

Августин Блаженный Аврелий (354–430), христианский теолог и церковный деятель

Авенариус Рихард (1843–1896), швейцарский философ, один из основоположников эмпириокритицизма

Аксаков Константин Сергеевич (1817–1860), публицист, один из идеологов славянофильства

Александр Македонский (356–323 до н. э.), царь Македонии (с 336), полководец

Алексей Петрович (1690–1718), царевич, старший сын Петра I

Альгельм Пьер д' (Петр Иванович) (1862–1922), французский журналист и романист, музыкальный деятель

Анаксагор (ок. 500–428 до н. э.), древнегреческий философ

Анаксимандр (ок. 610—ок. 540 до н. э.), древнегреческий философ

Анаксимен (ок. 588—ок. 525 до н. э.), древнегреческий философ

Анджелико (Фра Джованни да Фьезоле) (прозвище — Беато Анджелико) (ок. 1400–1455), итальянский живописец

Андреев Леонид Николаевич (1871–1919), писатель

Андрей Первозванный, в Новом Завете один из апостолов

Аничков Евгений Васильевич (1866–1937), историк литературы, фольклорист, критик

Анненский Иннокентий Федорович (1855–1909) — поэт, переводчик, литературный критик

Аннушка, горничная в доме Бугаевых

Антоновский Ю. М., переводчик

Апухтин Алексей Николаевич (1840–1893), поэт

Ареопагит — см. Дионисий Ареопагит

Ариасанкха (Ариосанга), одно из имен Будды

Аристотель (384–322 до н. э.), древнегреческий философ

Арцыбашев Михаил Петрович (1878–1927), писатель

Ауслендер Сергей Абрамович (1886–1943), прозаик

Афанасьев Александр Николаевич (1826–1871), литературовед, фольклорист

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788–1824), английский поэт

Бакунин Михаил Александрович (1814–1876), революционер, идеолог анархизма и народничества

Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873–1944), русский и литовский поэт, переводчик, дипломат

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867–1942), поэт

Банг Герман (1857–1912), датский писатель, критик, театральный деятель

Баратынский (Боратынский) Евгений Абрамович (1800–1844), поэт

Бауэр Карл

Бауэр Михаил (1871–1929), немецкий педагог, член Антропософского общества

Бах Иоганн Себастьян (1685–1750), немецкий композитор и органист

Беато — см. Анджелико.

Безант Анни (1847–1933), английская писательница, общественный деятель, одна из лидеров Теософского общества

Бекетова Мария Андреевна (1862–1938), литератор, переводчица, тетка и биограф А. А. Блока

Бёклин Арнольд (1827–1901), швейцарский живописец

Белинский Виссарион Григорьевич (1811–1848), критик, публицист

Бельтрами Эудженио (1835–1900), итальянский математик

Бёме Якоб (Яков) (1575–1624), немецкий философ-пантеист, мистик

Бенеке Фридрих-Эдуард (1798–1855), немецкий философ

Бергсон Анри (1859–1941), французский философ, представитель интуитивизма и философии жизни

Бердсли (Бёдслей) Обри (1872–1898), английский рисовальщик

Бердяев Николай Александрович (1874–1948), религиозный философ и публицист

Беригари (Бернгард) (Пизанский) Клод (1578–1664), французский физик и философ

Бернар Клервоский Бернард (1090–1153), французский теолог-мистик, аббат монастыря в Клерво

Берн-Джонс Эдуард (1833–1898), английский живописец и рисовальщик

Беттихер Карл (1806–1889), немецкий археолог

Бетховен Людвиг ван (1770–1827), немецкий композитор

Билибин Иван Яковлевич (1876–1942), график и театральный художник

Бисмарк Отто фон Шенхаузен (1815–1898), 1-й рейс-канцлер Германской империи (1871–1890)

Блаватская Елена Петровна (1831–1891), писательница и теософ

Блок Александр Александрович (1880–1921), поэт

Блок (урожд. Менделеева) Любовь Дмитриевна (1881–1939), жена А. А. Блока

Боборыкин Петр Дмитриевич (1836–1921), писатель

Бодлер (Бодлэр) Шарль (1821–1867), французский поэт

Бокль Генри Томас (1821–1862), английский историк и социолог-позитивист

Бор Нильс Хенрик Давид (1885–1962), датский физик

Борджа (Борджиа), знатный род испанского происхождения, игравший значительную роль в XV–XVI вв. в Италии

Бошкович (Боскович) Руджер Иосип (1711–1787), хорватский математик и астроном

Боттичелли Сандро (наст. имя Алессандро Филлипепи) (1445–1510), итальянский живописец

Брандес Георг (1842–1927), датский литературный критик

Брентано Клеменс (1778–1842), немецкий писатель-романтик

Бруно Джордано (1548–1600), итальянский философ-пантеист, поэт

Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924), писатель

Бугаев Николай Васильевич (1837–1903), математик, профессор и декан физико-математического факультета Московского университета, отец Белого

Бугаева (урожд. Алексеева, в первом браке Васильева) Клавдия Николаевна (1886–1970), вторая жена Белого

Бугаева (урожд. Егорова) Александра Дмитриевна (1858–1922), мать Белого

Будда (Сиддхартхе Гаутаме, одно из имен Шакьямуни) (623–544 до н. э.), основатель буддизма

Булгаков Сергей Николаевич (1871–1944), философ, религиозный и общественный деятель

Бунин Иван Алексеевич (1870–1953), писатель

Буркхардт (Буркгардт, Бургкхарт) Якоб (Яков) (1818–1897), швейцарский историк и философ культуры

Бьёрнсон Бьёрнстьерне Мартинус (1832–1910), норвежский писатель, публицист, театральный деятель

Бэкон Фрэнсис (1561–1626), английский философ

Бэн Александер (1818–1903), английский психолог

Бэр Поль (1833–1886), французский естествоиспытатель

Бюхнер Людвиг (1824–1899), немецкий врач, естествоиспытатель, философ, представитель вульгарного материализма

Вагнер Рихард (1813–1883), немецкий композитор

Вандербильды, семейство американских предпринимателей

Васильева — см. Бугаева К. Н.

Ватто Антуан (1684–1721), французский живописец и рисовальщик

Ведекинд Франк (1864–1918), немецкий писатель

Веласкес (Родригес де Сильва Веласкес) Диего (1599–1660), испанский живописец

Велькер Фридрих Готлиб (1784–1864), немецкий археолог

Вергилий (Виргилий) Марон Публий (70–19 до н. э.), римский поэт

Вересаев (наст. фам. Смидович) Викентий Викентьевич (1867–1945), писатель

Верещагин Василий Васильевич (1842–1904), живописец

Верлен Поль (1844–1896), французский поэт

Верхарн Эмиль (1855–1916), бельгийский поэт и драматург

Виндельбанд Вильгельм (1848–1915), немецкий философ, основатель баденской (фрейбургской) школы неокантианства

Владимиров Василий Васильевич (1880–1931), художник, близкий друг Белого

Волжский (наст. имя и фам. Александр Сергеевич Глинка) (1878–1940), литературный критик, публицист, литературовед

Волошин (наст. фам. Кириенко-Волошин) Максимилиан Александрович (1877–1932), поэт, художник, критик

Волошина — см. Сабашникова М. В.

Волынский (наст. фам. Флексер) Аким Львович (1861–1926), литературный критик, философ, искусствовед

Врубель Михаил Александрович (1856–1910), живописец

Врэде Элизабет (1879–1943), член Антропософского общества, лектор, а позднее руководитель математико-астрономической секции Гетеанаума

Всеволодский-Гернгросс Всеволод Николаевич (1882–1962), искусствовед

Вундт Вильгельм (1832–1920), немецкий психолог, физиолог и философ

Галеви Даниэль (1872–1962), французский историк и эссеист

Гален (ок. 130 — ок. 200), римский врач

Галилей Галилео (1564–1642), итальянский естествоиспытатель, мыслитель

Галлен-Каллела Аксели (1865–1931), финский живописец и график

Гамсун (наст. фам. — Педерсен) Кнут (1859–1952), норвежский писатель

Ганслик (Ханслик) Эдуард (1825–1904), австрийский музыковед

Гартман Эдуард фон (1842–1906), немецкий философ

Гаршин Всеволод Михайлович (1855–1888), писатель

Гаст Петер (наст. имя и фам. Генрих Кёзелиц) (1854–1918), композитор, ученик и друг Ницше

Гаусс Карл Фридрих (1777–1855), немецкий ученый

Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831), немецкий философ

Гейбель Эмануэль (1815–1884), немецкий поэт

Гейне Генрих (1797–1856), немецкий поэт

Геккель Эрнст (1834–1919), немецкий биолог-эволюционист

Гельвеций (середина XVII в.), алхимик

Гёльдерлин (Хельдерлин) Иоганн Христиан Фридрих (1770–1843) — немецкий поэт, прозаик

Гельмгольц Герман Людвиг Фердинанд (1821–1894), немецкий физик, физиолог, психолог

Гельмонт (Хельмонт) Ян Баптист ван (1579–1644) — голландский естествоиспытатель, врач и теософ-мистик

Георге Стефан (1868–1933), немецкий поэт

Гераклит Эфесский (кон. VI — нач. V в. до н. э.) — древнегреческий философ

Герbart (Хербарт) Иоганн Фридрих (1776–1841), немецкий философ и психолог

Гердер Иоганн Готфрид (1744–1803), немецкий философ, критик, эстетик

Герострат, грек из г. Эфес, сжег в 356 г. до н. э. храм Артемиды Эфесской

Гертвиг Вильгельм Август Оскар (1849–1922), немецкий зоолог

Герцен Александр Иванович (1812–1870), писатель, философ, революционер

Гершензон Михаил Осипович (1869–1925), историк литературы и общественной мысли, философ и публицист

Гессен Сергей Иосифович (1887–1950), философ

Гёте Иоганн Вольфганг (1749–1832), немецкий писатель, мыслитель и ученый

Гейфдинг (Гейфдинг) Харальд (Гаральд) (1843–1931), датский философ и психолог

Геш (Гош) Генрих, член Антропософского общества

Гиппиус (в замужестве Мережковская) Зинаида Николаевна (1869–1945), писательница

Гиппиус Наталья Николаевна (1880–1963), скульптор, сестра З. Н. Гиппиус

Гиппиус Татьяна Николаевна (1877–1957), художница, сестра З. Н. Гиппиус

Глинка Михаил Иванович (1804–1857), композитор

Гоголь Николай Васильевич (1809–1852), писатель

Гойя Франсиско Хосе де (1746–1828), испанский живописец, гравёр

Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич (1848–1913), поэт

Гольбейн (Хольбейн) Ханс Младший (1497 или 1498–1543), немецкий живописец и график

Гомер, древнегреческий поэт

Гонз Луис, французский искусствовед

Гонкур Эдмон (1822–1896), французский писатель

Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967), поэт, прозаик, критик

Горький Максим (наст. имя и фам. Алексей Максимович Пешков) (1868–1936), писатель

Гофман Модест Людвигович (1887–1959), поэт, историк литературы

Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776–1822) — немецкий писатель

Гофмансталь Гуго фон (1874–1929), австрийский писатель

Гржебин Зиновий Исаевич (1869–1929), художник, издатель

Грибольд Вильгельм (1767–1835), немецкий филолог и философ

Григ Эдвард (1843–1907), норвежский композитор

Грузинов Иван Васильевич (1893–1942), поэт, теоретик имажинизма

Грюнвальд (Грюневальд) — см. Нитхардт М.

Гуайта Станислав, французский оккультист

Гуго Сен-Викторский (ок. 1096–1141), философ-схоластик и мистик, глава сен-викторской школы Гумбольдт Вильгельм (1767–1835), немецкий филолог, философ, государственный деятель

Гумилев Николаи Степанович (1886–1921), поэт

Гусерль Эдмунд (1859–1938) немецкий философ, основатель феноменологии

Гюисманс Шарль Мари Жорж (1848–1907), французский писатель

Гюйо Жан Мари (1854–1888), французский философ-позитивист

Даль Владимир Иванович (1801–1872), писатель, лексикограф, этнограф

Даниил, ветхозаветный пророк

Данте (Дант) Алигьери (1265–1321), итальянский поэт

Дарвин Чарлз Роберт (1809–1882), английский естествоиспытатель

Дармакирти — см. Дхармакирти

Дебюсси Клод (1862–1918), французский композитор

Дега (Дегаз) Эдгар (1834–1917), французский живописец, график, скульптор

Дейнхарт, немецкий писатель

Дейссен Пауль (1845–1919), немецкий ученый-индолог

Декарт Рене (Картезий) (1596–1650), французский философ, естествоиспытатель

Делаж Мари Ив (1854–1920), французский зоолог

Демокрит (ок. 470 или 460 — ок. 370 до н. э.), древнегреческий философ

Державин Гаврила Романович (1743–1816), поэт

Джевонс Уильям Стэнли (1835–1882), английский логик, экономист, статистик

Джемс (Джеймс) Уильям (1842–1910), американский философ и психолог

Джонстон Вера, переводчица

Джотто (Джиотто) ди Бондоне (1266/67—1337), итальянский живописец

Диоген Синопский (ок. 400—ок. 325 до н. э.), древнегреческий философ

Дионисий (Псевдо-Дионисий) Ареопагит, христианский мыслитель V или нач. VI в., представитель поздней патристики

Добролюбов Александр Михайлович (1876— после 1943), поэт, основатель религиозной секты «добролюбовцев», или «батраков»

Достоевский Федор Михайлович (1821—1881), писатель

Дункан Айседора (1877—1927), американская танцовщица

Дхармакирти (Дармакирти) (VII—VIII вв.), индийский теоретик логики буддийской школы

Дымов (наст. фам. Перельман) Осип Исидорович (1878—1959), прозаик, драматург, журналист

Дэстре (Дестре) Жюль (1863—1936). бельгийский социалист, член II Интернационала

Дюрер Альбрехт (1471—1528), немецкий живописец и график

Еврипид (Эврипид) (ок. 480—406 до н. э.). древнегреческий драматург

Евклид (III в. до н. э.), древнегреческий математик

Егорова (урожд. Желвунова) Елизавета Федоровна, бабушка Белого по матери

Жан Поль (наст. имя и фам. Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) (1763—1825), немецкий писатель

Жуковский Василий Андреевич (1783—1852), поэт, переводчик

Зайцев Борис Константинович (1881—1972), писатель

Замятин Евгений Иванович (1884—1937), писатель

Заратуштра (Заратустра) (между X и 1-й пол. VI в. до н. э.), пророк и реформатор древнеиранской религии

Захария, ветхозаветный пророк

Зейфферт Мориц, немецкий филолог

Зенон из Китиона (между 336 и 332 — между 264 и 262 до н. э.), древнегреческий философ

Зигварт Христофор (1830—1904), немецкий философ

Зиммель Георг (1858—1918), немецкий философ, социолог, представитель философии жизни

Зиновьева-Аннибал (урожд. Зиновьева, в первом браке Шварсалон, во втором Иванова)  
Лидия Дмитриевна (1866—1907), прозаик, драматург, жена Вяч. Иванова

Золя Эмиль (1840—1902), французский писатель

Зомбарт Вернер (1863—1941), немецкий экономист

Зубков Владимир Григорьевич, филолог, профессор Московского университета

Зубковы, знакомые Бугаевых

Зудерман Герман (1857—1928), немецкий писатель

Ибсен Генрик (1828—1906), норвежский драматург

Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949), писатель, критик, теоретик символизма



Иванов-Разумник (наст. имя и фам. Разумник Васильевич Иванов) (1878–1946), критик, публицист, историк литературы и общественной мысли

Игнатов Илья Николаевич (1858–1921), критик, публицист, сотрудник и один из редакторов «Русских ведомостей»

Иезекииль, ветхозаветный пророк

Иисус Христос

Иоанн Богослов, апостол, евангелист

Иоанн Скот Эриугена, Эригена (ок. 810— ок. 877), философ

Иосиф Аримафейский — в Новом Завете тайный ученик Христа

Ирод I Великий (ок. 73—4 до н. э.), царь Иудеи с 40 г. до н. э.

Исаак Сирианин (VIII в.), христианский теолог и писатель, епископ Ниневийский

Исайя, ветхозаветный пророк

Йегер Ханс Хенрик (1854–1910), норвежский писатель

Каиафа (Иосиф Каиафа), иудейский первосвященник в 18–37 гг.

Кальдерон де ла Барка Педро (1600–1681), испанский драматург

Калькрейт Паулине (1856–1926), графиня, бывшая фрейлина императорского двора, член Антропософского общества

Каменский Анатолий Павлович (1876–1941), прозаик

Кампанелла Томмазо (1568–1639), итальянский ученый и писатель

Кант Иммануил (1724–1804), немецкий философ

Кантор Георг (1845–1918), немецкий математик

Карр Александр, соученик Белого в младших классах гимназии

Карташев Антон Владимирович (1875–1960), историк русской церкви, один из руководителей Религиозно-философского общества в Петербурге

Катрфаж де Брео Жан Луи Арман (1810–1892), французский зоолог и антрополог

Каутский Карл (1854–1938), немецкий политический деятель, социал-демократ

Келлер Готфрид (Отфрид) (1819–1890), швейцарский писатель

Кеплер Иоганн (1571–1630), немецкий астроном

Керенский Александр Федорович (1881–1970), юрист, политический деятель, с 11 июля 1917 г. министр-председатель Временного правительства

Киркегор (Кьеркегор) Серен (1813–1855), датский философ, писатель

Кирхвегер Иосиф, алхимик

Киселев Николай Петрович (1884–1965), библиограф, в 1913–1915 гг. секретарь издательства «Мусагет»

Кистяковский Богдан Александрович (1869–1920), социолог, юрист, публицист

Клиффорд Уильям (1845–1879), английский математик и философ

Кобершейн Карл Август (1797–1870), немецкий историк литературы

Коген (Когэн) Герман (1842–1918), немецкий философ-неокантианец

Кожебаткин Александр Меретьевич (1884–1942), секретарь издательства «Мусагет», владелец издательства «Альциона»

Кожевников Петр Алексеевич (1872–1933), прозаик, археограф

Колиско Ойген (1893–1939), немецкий врач, профессор, член Антропософского общества

Коломийцов В., переводчик

Комиссаржевская Вера Федоровна (1864–1910), актриса

Кон Йонас (1869–1947), немецкий философ-неокантианец

Конрад Михаэль (1846–1927), немецкий литератор

Константиновский Матвей Александрович (о. Матвей), священник из Ржева, духовник Гоголя

Конт Огюст (1798–1857), французский философ и социолог

Конфуций (ок. 551–479 до н. э.), древнекитайский мыслитель

Копельман Соломон Юрьевич (1881–1944), совладелец и редактор издательства «Шиповник»

Коперник Николай (1473–1543), польский астроном, создатель гелиоцентрической системы мира

Корнель Пьер (1606–1684), французский драматург

Короленко Владимир Галактионович (1853–1921), писатель

Корсаков Николай Сергеевич, врач-педиатр

Кранах Лукас (Лука) Старший (1472–1553), немецкий живописец и график

Крахт Константин Федорович, скульптор

Крейцер Георг-Фридрих (1771–1858), немецкий филолог

Кропоткин Петр Алексеевич (1842–1921), князь, ученый, теоретик анархизма

Крыжановская Вера Ивановна (?—1925), писательница

Кублицкая-Пиоттух (урожд. Бекетова, в первом браке Блок) Александра Александровна (1860–1923), мать Блока, переводчица и детская писательница

Кузмин (Кузьмин) Михаил Алексеевич (1875–1936), писатель, переводчик, критик, композитор

Кунрат Генрих (XVI—начало XVII в.), мистик-герметист и алхимик

Купер Джеймс Фенимор (1789–1851), американский прозаик

Куприн Александр Иванович (1870–1938), писатель

Кюри Пьер (1859–1906), французский физик

Лаврова Афимья Ивановна, кормилица Белого

Ланге Фридрих Альберт (1828–1875), немецкий философ и экономист, неокантианец

Лао-Цзы (Лао-Дзы, Ли Эр) (IV–III вв. до н. э.), автор древнекитайского трактата «Лао-цзы»

Ласк Эмиль (1875–1915), немецкий философ-неокантианец

Лев X (1475–1521), папа римский с 1513

Леви, французский писатель

Лейбниц Готфрид Вильгельм (1646–1716), немецкий философ, математик, физик, языковед

Леонардо да Винчи (1452–1519), итальянский художник и ученый

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841), поэт

Леруа Эдуар (1870–1954), французский ученый и философ

Лерхенвельд, член Антропософского общества

Лесков Николай Семенович (1831–1895), писатель

Лессинг Готхольд Эфраим (1729–1781), немецкий драматург, теоретик искусства, критик

Ликиардопуло Михаил Федорович (1883–1925), переводчик, критик, секретарь журнала «Весы»

Лициенталь Отто (1848–1896), немецкий инженер, воздухоплаватель

Липпи Филиппино (ок. 1457–1504), итальянский живописец

Липпс Теодор (1851–1914), немецкий философ, психолог, эстетик

Лобачевский Николай Иванович (1792–1856), математик, создатель неевклидовой геометрии

Лобек Кристиан Август (1781–1860), немецкий филолог

Локк Джон (1632–1704), английский философ

Лосский Николай Онуфриевич (1870–1965), философ-интуитивист

Лотар Р., немецкий писатель

Лотце Рудольф Герман (1817–1881), немецкий философ, врач, естествоиспытатель

Луази Альфред (1857–1940), французский аббат, представитель католического модернизма

Лука, в Новом Завете автор Евангелия

Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933), государственный деятель, писатель

Луллий (Люллий) Раймонд (Раймунд) (1235–1315), каталанский философ, теолог, логик, прозаик и поэт

Лютер Мартин (1483–1546), деятель Реформации в Германии

Магомед (Мухаммед) (ок. 570–632), основатель ислама

Майков Аполлон Николаевич (1821–1897), поэт

Макарий Великий (Египетский) (301–391), один из основателей христианского монашества, автор сочинений нравоучительного характера

Макиавелли Никколо (1469–1527), итальянский мыслитель, историк, писатель

Малларме (Маллармэ) Стефан (1842–1898), французский поэт, критик, теоретик символизма

Мандельштам Осип Эмильевич (1891–1938), поэт

Мане Эдуард (1832–1883), французский живописец-импрессионист

Манн Генрих (1871–1950), немецкий писатель

Мантенья Андреа (1431–1506), итальянский живописец и гравёр

Мариенгоф Анатолий Борисович (1897–1962), поэт, драматург, теоретик имажинизма

Марк, в Новом Завете автор Евангелия

Маркс Карл (1818–1883), немецкий мыслитель, основоположник теории научного коммунизма

Матвей о. — см. Константиновский М. А. Матфей, в Новом Завете автор Евангелия

Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930), поэт

Медичи, флорентийский род, игравший важную роль в средневековой Италии

Мейер Александр Александрович (1875–1939), философ, публицист

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940), режиссер, актер, театральный деятель

Мельгунов Сергей Петрович (1879–1956), историк, публицист, редактор журнала «Тени минувшего»

Менделеев Дмитрий Иванович (1834–1907), ученый-химик

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866–1941), писатель, философ, публицист

Мережковские (Мережковский Д. С. и Гиппиус З. Н.)

Меринг Франц (1846–1919), немецкий историк, социал-демократ

Метерлинк Морис (1862–1949), бельгийский драматург, поэт, эссеист, теоретик символизма

Метнер Эмилий Карлович (1872–1936), музыкальный критик, журналист, философ, организатор издательства «Мусагет»

Микеланджело (Микель-Анджело) Буонарроти (1475–1564), итальянский художник, архитектор и поэт Милль Джон Стюарт (1806–1873), английский философ-позитивист, экономист, общественный деятель

Мильтон Джон (1608–1674), английский поэт, политический деятель

Минский (наст. фам. Виленкин) Николай Максимович (1855–1937), поэт, драматург, философ, критик

Минцлова Анна Рудольфовна (ок. 1860–1919?), деятель, теософского движения, переводчик

Михайловский Николай Константинович (1842–1904), социолог, публицист, литературный критик, один из идеологов народничества

Мицкевич Адам (1798–1855), польский поэт

Маклер Камилл, французский искусствовед

Моисей, в Ветхом Завете предводитель израильских племен, пророк Яхве

Молешотт Якоб (1822–1893), немецкий физиолог и философ, представитель вульгарного материализма

Моне Клод (1840–1926), французский живописец-импрессионист

Моргенштерн Кристиан (Христиан) (1871–1914), немецкий поэт

Моргенштерн Маргаретэ, жена К. Моргенштерна

Морозова (урожд. Мамонтова) Маргарита Кирилловна, учредитель издательства «Путь» и московского Религиозно-философского общества

Муйжель Виктор Васильевич (1880–1924), писатель

Мюллер Вильгельм (1794–1827), немецкий поэт

Мюллер Макс (1823–1900), английский филолог-санскритолог, сын немецкого поэта В. Мюллера

Надсон Семен Яковлевич (1862–1887), поэт

Наполеон I (Наполеон Бонапарт) (1769–1821), французский император (1804–1814/15)

Наторп Пауль (1854–1924), немецкий философ-неокантианец

Некрасов Николай Алексеевич (1821–1877/78), поэт

Николай V (Томазо Парентучелли), папа римский в 1447–1455 гг.

Нитхардт Матис (между 1470 и 1475–1528), немецкий живописец (с XVII в. его ошибочно называли Грюневальд)

Ницше Фридрих (1844–1900), немецкий философ

Новалис (наст. имя и фам. Фридрих фон Харденберг) (1772–1801), немецкий поэт-романтик

Новосадский Николай Иванович (1859–1941), историк, профессор

Надо Людовик, французский военный корреспондент

Ньютон Исаак (1643–1727), английский математик, механик, астроном, основатель классической физики

Огарев Николай Платонович (1813–1877), поэт, философ, революционер

Окен (наст. фам. Оккенфус) Лоренц (1779–1851), немецкий естествоиспытатель и натурфилософ

Оствальд Вильгельм Фридрих (1853–1932), немецкий физико-химик и философ, основатель «энергетизма»

Островский Александр Николаевич (1823–1886), драматург

Павел (Савл), в Новом Завете один из апостолов

Парменид из Элей (родился ок. 540 или 520 до н. э.), древнегреческий философ

Парни Эварист (1753–1814), французский поэт

Паскаль Блез (1623–1662), французский математик, физик, религиозный философ и писатель

Пастернак Борис Леонидович (1890–1960), поэт и прозаик

Патанджали (приблизительно в период II в. до н. э. — II в. н. э.) — древнеиндийский философ, основатель системы йога

Паульсен — см. Поульсен

Певницкий П., переводчик

Перикл (ок. 490–429 до н. э.), афинский стратег и законодатель

Петр в Новом Завете один из апостолов

Петр I Великий (1672–1725), русский царь с 1682 (правил с 1689); первый российский император (с 1721)

Петровская (в замужестве Соколова) Нина Ивановна (1884–1928), прозаик, критик, переводчица

Петровский Алексей Сергеевич (1881–1958), переводчик, сотрудник библиотеки Румянцевского музея, ближайший друг Белого

Петроний Гай (?—66 н. э.), римский писатель

Писемский Алексей Феофилактович (1821–1881), писатель

Планк Макс (1858–1947), немецкий физик

Платон (428 или 427 до н. э. — 348 или 347)

Плотин (ок. 204/205 — 269/270), древнегреческий философ, основатель неоплатонизма

По Эдгар Аллан (1809–1849), американский писатель

Поливанов Лев Иванович (1838–1899), педагог, основатель частной гимназии в Москве, литературовед, общественный деятель

Полонский Яков Петрович (1819–1898), поэт, прозаик

Поольман-Моп (Польман-Мой), последовательница Р. Штейнера, член Антропософского

общества

Потебня Александр Афанасьевич (1835–1891), филолог, теоретик литературы, фольклорист, этнограф, языковед

Поульсен (Паульсен) Эмиль (1842–1911), датский актер

Прудон Пьер Жозеф (1809–1865), французский социалист, теоретик анархизма

Пуанкаре Жюль Анри (1854–1912), французский математик, физик, философ

Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837), поэт

Пшесмыцкий Зенон (псевдоним Мириам) (1861–1944), польский поэт, критик, искусствовед

Пшибышевский Станислав (1868–1927), польский писатель

Распутин (Новых) Григорий Ефимович (1872–1916), фаворит царя Николая II и его жены Александры Федоровны

Рафаэль Санти (1483–1520), итальянский живописец и архитектор

Рачинский Григорий Алексеевич (1859–1939), литературовед, переводчик, философ

Ревон Мишель, французский историк и политический деятель

Регер Макс (1873–1916), немецкий композитор, органист, музыкальный теоретик

Редон (Рэдон) Одилон (1840–1916), французский график и живописец

Резерфорд Эрнест (1871–1937), английский физик

Рейсбрук (Рюисбрёк) Удивительный Ян ван (1293–1381), голландский монах, теолог, автор мистических трактатов

Рембо Артюр (1854–1891), французский поэт

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669), голландский живописец, рисовальщик, офортист

Ремизов Алексей Михайлович (1877–1957), писатель

Ренувье Шарль (1815–1903), французский философ

Рёскин Джон (1819–1900), английский писатель, теоретик искусства, публицист

Рид, математик

Риккерт Генрих (1863–1936), немецкий философ-неокантианец, один из основателей баденской (фрейбургской) школы

Риль Алоиз (1844–1924), немецкий философ-неокантианец

Роде Эрвин (1845–1898), немецкий филолог

Розанов Василий Васильевич (1856–1919), писатель, философ и публицист

Рокфеллеры — финансовая группа США (сложилась в конце XIX в.)

Ротшильды — финансовая группа в Западной Европе (банкирский дом основан в XVIII в.)

Рош, французский врач

Рындин Петр Петрович (1820—?), автор слов романса

Рэдон — см. Редон О.

Рюисбрёк — см. Рейсбрук

Сабашникова Маргарита Васильевна (1882–1973), художница, первая жена М. А. Волошина

Садовской (наст. фам. Садовский) Борис Александрович (1881–1952), поэт, прозаик, критик, историк литературы

Сальери Антонио (1750–1825), итальянский композитор

Санин (наст. фам. Шенберг) Александр Акимович (1869–1956), актер и режиссер

Сарду Викторьен (1831–1908), французский драматург

Сведенборг Эмануэль (1688–1772), шведский философ-мистик

Свеницкий (Светицкий) Валентин Павлович (1879–1931), прозаик, драматург, публицист, церковный писатель

Сенека Луций Анней (ок. 4 до н. э. — 65 н. э.), римский политический деятель, философ

Сен-Симон Клод Анри де Рувруа (1760–1825), французский мыслитель, социалист-утопист

Серафим Саровский (Прохор Сидорович Мошнин) (1759–1833), монах, православный подвижник Сергеев-Ценский (наст. фам. Сергеев) Сергей Николаевич (1875–1958), прозаик

Сизов Михаил Иванович (1884–1956), физиолог, педагог, критик

Сильвестр (Сильвестер) Джеймс Джозеф (1814–1897), английский математик

Скобелев Михаил Дмитриевич (1843–1882), генерал от инфантерии, один из командующих русской армией в русско-турецкой войне 1877–1878 гг.

Скрябин Александр Николаевич (1871/72—1915), композитор, пианист

Слепцов Василий Алексеевич (1836–1878), писатель

Словацкий Юлиуш (1809–1849), польский поэт, драматург

Смайльс Сэмюел (1812–1904), английский моралист

Сократ (ок. 470–399 до н. э.), древнегреческий философ

Соловьев Владимир Сергеевич (1853–1900), философ и публицист, поэт

Соловьев Михаил Сергеевич (1862–1903), педагог, переводчик, брат и издатель сочинений Вл. Соловьева

Соловьев Сергей Михайлович (1885–1942), поэт, прозаик, религиозный публицист, сын М. С. Соловьева

Соловьевы, семейство



Сологуб (наст. фам. Тетерников Федор Кузьмич) (1863–1927), писатель

Сорель Жорж (1847–1922), французский философ, теоретик анархо-синдикализма

Софокл (ок. 496–406 до н. э.), древнегреческий драматург

Спенсер Герберт (1820–1903), английский философ-позитивист, социолог

Спиноза Бенедикт (Барух) (1632–1677), нидерландский философ-пантеист

Станиславский (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич (1863–1938), актер, режиссер, основатель и руководитель Московского Художественного театра

Степун (Степпун) Федор Августович (1884–1965), философ, историк и социолог культуры

Стеффен Альберт (1884–1963), швейцарский поэт, писавший на немецком языке, редактор главного издания Антропософского общества «Das Goetheanum»

Стриндберг Август Юхан (1849–1912), норвежский писатель

Стюарт Джеймс (1712–1780), английский экономист

Суворов Александр Васильевич (1729/30—1800), граф Рымникский, князь Италийский, полководец

Суриков Иван Захарович (1841–1880), поэт

Суслов Н. — студент Московского университета, соученик Белого

Суханов (наст. имя и фам. Гиммер Николай Николаевич) (1882–1940), экономист и публицист

Сюлли-Прюдом Франсуа Арман (1839–1907), французский поэт

Тегнер (Тэгнер) Эсаас (1782–1846), шведский поэт

Терпандр из Антиссы (о. Лесбос) (1-я пол. VII в. до н. э.), древнегреческий поэт, певец

Тик Людвиг (1773–1853), немецкий писатель-романтик

Тициан (Тициано Вечеллио) (ок. 1476/77 или 1489/90—1576), итальянский живописец

Толстой Алексей Константинович (1817–1875), писатель

Толстой Лев Николаевич (1828–1910), писатель

Толстой Михаил Львович (1879–1944), сын Л. Н. Толстого

Томкинсон Майкл, английский искусствовед

Томсон Уильям, барон Кельвин (1824–1907), английский физик

Трапезников Трифон Георгиевич (1882–1926), искусствовед, музейный работник, деятель Антропософского общества

Троицкий Матвей Михайлович (1835–1899), психолог и философ

Троцкий (наст. фам. Бронштейн) Лев Давидович (1879–1940), политический деятель, публицист

Трубецкой Евгений Николаевич (1863–1920), религиозный философ, правовед, общественный деятель  
Трубецкой Сергей Николаевич (1862–1905), религиозный философ, публицист, общественный деятель

Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883), писатель

Тургенева Анна Алексеевна (Ася) (1890–1966), первая жена Белого, художница

Тэн Ипполит (1828–1893), французский литературовед, философ, историк

Тютчев Федор Иванович (1803–1873), поэт

Уайльд Оскар (1854–1900), английский писатель

Уланд Людвиг (1787–1862), немецкий поэт, драматург, филолог-германист

Умов Николай Алексеевич (1846–1915), физик, профессор Московского университета

Унгер Карл (1878–1929), немецкий инженер и писатель, соучредитель отделения Антропософского общества в Штуттгарте

Успенский Глеб Иванович (1843–1902), писатель

Уэллс (Уэльс) Герберт Джордж (1866–1946), английский писатель

Фабр д'Оливэ Антуан, французский драматург, ученый и философ-мистик

Фалес (ок. 625 — ок. 547 до н. э.), древнегреческий мыслитель, родоначальник античной философии и науки

Федоров Николай Федорович (1828–1903), философ, представитель русского космизма

Феодосий I (Великий) (ок. 346–395), римский император

Фет (наст. фам. Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1820–1892)

Фехнер Густав Теодор (1801–1887), немецкий физик, психолог и философ, писатель

Фидий (нач. V в. до н. э. — 432/431 до н. э.), древнегреческий скульптор

Филон Александрийский (ок. 25 до н. э. — ок. 50 н. э.), иудейско-эллинистический религиозный философ

Философов Дмитрий Владимирович (1872–1940), публицист, литературный критик

Фихте Иоганн Готлиб (1762–1814), немецкий философ

Фламель Николай (1330–1418), французский алхимик

Фламарион Камиль (1842–1925), французский астроном, автор научно-популярных книг

Флоренский Павел Александрович (1882–1943), религиозный философ и богослов, ученый

Форе (Форэ) Габриель (1845–1924), французский композитор

Фохт Борис Александрович (1875–1946), философ-кантианец, профессор Московского университета

Франциск Ассизский (1181/82—1226), итальянский проповедник, писатель, основатель ордена

францисканцев (первоначальное имя Джованни Бернардоне)

Фрейд Зигмунд (1856–1939), австрийский врач-психиатр и психолог, основатель психоанализа

Фурье Шарль (1772–1837), французский мыслитель, социалист-утопист

Христиансен (Христиансон) Бродер (1869–1958), немецкий философ, неокантианец фрейбургской школы

Христос — см. Иисус Христос

Цветаева Марина Ивановна (1892–1941), поэтесса

Цезарь Гай Юлий (102/100—44 до н. э.), римский диктатор, полководец

Цеппелин Фердинанд (1838–1917), немецкий конструктор дирижаблей

Цицерон Марк Туллий (106—43 до н. э.), римский оратор, философ и общественный деятель

Чайковский Петр Ильич (1840–1893), композитор

Чернышевский Николай Гаврилович (1828–1889), философ, писатель и общественный деятель, революционер

Чехов Антон Павлович (1860–1904), писатель

Чириков Евгений Николаевич (1864–1932), прозаик, драматург

Чулков Георгий Иванович (1879–1939), прозаик, поэт, критик

Шанкара (Шанкараачария) (788–820), реформатор индуизма

Шеврёль Мишель Эжен (1786–1889), французский химик-органик

Шекспир Уильям (1564–1616), английский драматург и поэт

Шелли Перси Биш (1792–1822), английский поэт, драматург, публицист, философ

Шеллинг Фридрих Вильгельм (1775–1854), немецкий философ и теоретик искусства

Шершеневич Вадим Габриэлевич (1893–1942), поэт, переводчик, критик, теоретик имажинизма

Шестов Лев (наст. имя и фам. Лев Исаакович Шварцман) (1866–1938), философ, литературный критик Шиллер Иоганн Фридрих (1759–1805), немецкий поэт, драматург, теоретик искусства

Шлегель Фридрих (1772–1829), немецкий критик, философ культуры, языковед, писатель

Шопен Фридерик (1810–1849), польский композитор, пианист

Шопенгауэр Артур (1788–1860), немецкий философ

Шпет (Шпетт) Густав Густавович (1879–1940), философ, литературовед, переводчик

Шпренгель, член Антропософского общества

Штаммлер Рудольф (1856–1938), немецкий теоретик права

Штейн Вальтер Иоганнес (1891–1957), педагог, лектор, активный деятель антропософского движения

Штейнер Рудольф (1861–1925), немецкий религиозный философ, основатель (1913) и руководитель Антропософского общества

Штейнер (урожд. Сивере) Мария Яковлевна (1867–1948), жена и сподвижник Р. Штейнера

Штинде София (1853–1915), руководитель немецкой секции Антропософского общества

Штирнер Макс (наст. имя и фам. Каспар Шмидт) (1806–1856), немецкий философ-младогегельянец

Штраус Иоганн (1825–1899), австрийский композитор, скрипач и дирижер

Штраус Рихард (1864–1949), немецкий композитор и дирижер

Штумпф Карл (1848–1936), немецкий психолог, философ, музыковед

Шуберт Франц (1797–1828), австрийский композитор

Шуман Роберт (1810–1856), немецкий композитор и музыкальный критик

Шюрэ Эдуард (1841–1929), франкоязычный писатель из Страсбурга, член Антропософского общества с момента его основания

Эвклид — см. Евклид

Эврипид — см. Еврипид

Эйкен Рудольф (1846–1926), немецкий философ

Эйфель Александр Гюстав (1832–1923), французский инженер

Экхарт Иоганн (Майстр Экхар) (ок. 1260–1327), немецкий средневековый мистик, приближавшийся к пантеизму

Эллендт Фридрих, немецкий филолог

Эллис (наст. имя и фам. Лев Львович Кобылинский) (1879–1947), поэт, переводчик, критик

Эльцбахер Павел (1868—?), немецкий юрист, доцент университета в Галле

Эмпедокл (ок. 490–430 до н. э.), древнегреческий философ, поэт, врач, политический деятель

Энгельс Фридрих (1820–1895), немецкий мыслитель, один из основоположников марксизма

Энглерт, швейцарский инженер, строитель антропософского центра в Дорнахе

— Гетеанаума

Эредиа Хосе Мария (1803–1839), кубинский поэт

Эриугена (Эригена) — см. Иоанн Скот Эриугена

Эри Владимир Францевич (1882–1917), религиозный философ, публицист

Эсхил (ок. 525–456 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург

Юли Эрнст (1875–1959), писатель, член Антропософского общества

Юлиан Отступник (331–363), римский император с 361 г.

Юлий III (1487–1555), папа римский с 1550 г.

Юм Дэвид (1711–1776), английский философ, историк, экономист

Юнктин Флорентийский

Юшкевич Семен Соломонович (1868–1927), писатель

Яблоновский (наст. фам. Потресов) Сергей Викторович (1870–1954), литературный критик, фельетонист, сотрудник газеты «Русское слово»

Яковенко Борис Валентинович (1884–1948), философ, один из редакторов сборников «Логос»

## Примечания

1

Вопрос о примате творчества над познанием — вопрос старый, но никогда не всплывал он с такой остротой, как в наши дни; мы видим, что вопрос этот решался чисто практически во всех древних мистериях; посвящаемый в мистирию Египта должен был творчески себя пересоздать, чтобы иметь право приступить к занятиям астрономией, математикой, магией и пр. К серьезному изучению допускались лишь те, чья душа была высоко настроена; то, что мы теперь заучиваем назубок, механически, воспринималось всею душой: от ученика требовалось творчески претворить в себе мертвый материал знания; что касается до Елевзинских мистерий, то все данные, на которые опираемся мы, смутны, но вывод, напрашивающийся сам собою после изучения вопроса о мистериях, — один: в мистериях не преподавалось эзотерической доктрины, но творчески доктрина переживалась; сведения об обрядовых сторонах мистерий очень смутны. Елевзинская мистерия, по мнению В. Иванова и других, — живой и действенный фокус культурной жизни Греции; впоследствии император Юлиан признавался, что не мистерии объяснимы с точки зрения учения неоплатоников, но наоборот: самое это учение есть лишь эмблематическая передача того, что действительно происходит в мистериях. Время прекращения мистерий относится к эпохе Феодосия Великого (346–395 по Р. Х.).

2

Часто наблюдаем мы параллельность между формой отвлеченного миропонимания и формой техники, доминирующей в искусстве; так, например, между стремлением теоретической философии стать исключительно теорией знания и стремлением живописи недавнего прошлого есть что-то общее; как современная философия, стремясь еще недавно

освободиться от всяческого метафизического и психологического привкуса, превратилась в учение о чистых формах и нормах познания, так же и в живописи наблюдалось сильное течение освободиться от всяческого психологического содержания; философа интересовали только формы всеобщего, художника интересовала задача подчеркнуть в природе и в человеке лишь общие контуры; гиератизм, стилизация достаточно запечатлели это стремление философии; я уже не говорю о том, какая близкая связь существует между отношением к городу у современных поэтов и социологов нашего времени.

## Комментарии

1

Вопрос о субстанции и акциденции — основной вопрос, вокруг которого вращалась мысль средневековых схоластиков; разбирая сущность этих споров, Оствальд пытается объяснить противоречие между понятием субстанции и понятием акциденции, объединяя то и другое в понятии энергии; но такое объединение есть в сущности возвращение к схоластике, слегка замаскированное современной научной терминологией. Метафизическое понятие энергии как основы явлений ничем не отличается у Оствальда от всяких иных метафизических понятий, ибо его понятие об энергии приобретает неустойчивый смысл; это ни механическая энергия, ни психическая энергия; монизм объяснения множественности феноменов достигается монизмом словопроизводства; в сущности энергии Оствальда суть не совпадающие друг с другом сущности.

2

Астрология как наука находилась в тесном соприкосновении со всем строем каббалистических и магических учений. По учению Гермеса-Тота, Слово создало мир; Мысль и Слово создают всемогущество; из него исходят семь духов, проявляющихся в семи сферах; в этих сферах проявляются все существа вселенной; проявления семи духов в семи сферах образуют судьбу: эти сферы суть концентрические круги по отношению к Божественной мысли; как видно, здесь в основе астрологии уже ложится учение о Логосе; человек создан по образу и подобию Бога; после смерти его душа поднимается по семи кругам; вместе с тем уже в самом человеке заложены семь ступеней развития; астрология здесь неотделима от антропологии; макрокосм переходит в микрокосм; каждый человек (Адам земной) есть в некотором смысле Адам-Кадмон (Космос); семь духов-покровителей суть семь Элогимов каббалы, семь архангелов Апокалипсиса, семь ангелов халдеев (Габриэль, Рафаэль, Анаэль, Михаэль, Самаэль, Захариэль, Орифиэль), семь первых ангельских ступеней (Ангелы, Архангелы, Начала, Власти, Престолы и т. д.), семь планетных гениев (Пи-Ио, Пи-Гермес, Пи-Зевс, Сурот, Пи-Рей, Эртози, Ремфа); каждая из планет есть подножие планетного гения и вместе его эмблема; мир есть соединение микро- и макрокосмических идей; бытие есть символ творческой мысли (сравни риккертскую философию). В основании астрологии лежала прекрасная символическая система, согласная с гетевским «все преходящее есть лишь подобие»; эта символическая система, взятая как система переживаний, развертывалась в мистерии; эта же система, примененная к магии, развертывалась как

каббалистика; ее приложение к антропологии являлось основанием теории гороскопа; в этом смысле астрология была венцом системы метафизических, каббалистических и теургических наук; опытные науки перекрещивались в ней с науками тайными в одну неделимую цельность; поэтому в Египте к занятию астрологией могли приступить только те из неофитов, которые достойно прошли искус в мистериях; метод обучения здесь был устный под руководством жреца.

Соответственно с семью последовательно проявляемыми принципами человеческого развития, сосуществующими, однако, потенциально в микрокосме человеческой души, символизировались и семь сфер планет; человек, как и Космос, — символ некоего единства; вся история человеческого развития претерпевает семь временных исторических фаз: семь исторических рас сменяют друг друга по учению современных теософов, заявляющих, что они наследники тайного знания древних; эти расы: преадамитская, лемурийская, гиперборейская, раса атлантов; пятая раса — наша; каждая раса имеет семь подрас: для нашей расы теософы называют семь этапов развития, связанных с различными странами; первая подраса связана с Индией; вторая с Центральной Азией; третья с Египтом; четвертая с Грецией; пятая подраса есть наша подраса; в ней просыпается Египет; шестая подраса связана будет с Персией; седьмая с Индией. Все это учение о расах гармонически разворачивается из астрологии; каждая раса имеет своего духа-покровителя, воплощающегося, как Мессия; соответственно и малые периоды времени находятся под покровительством планет (т. е. планетных духов); эти периоды продолжаются 36 лет; планеты следуют друг за другом в следующем порядке: Луна, Сатурн, Юпитер, Марс, Солнце, Меркурий; в таком порядке сменяются 36-летия; в пределах 36-летья каждый год имеет своего покровителя; так, если первый год 36-летия Юпитера будет находиться под знаком Юпитера, значит, следующий год находится под знаком Марса; и т. д. Дни недели были распределены следующим образом: понедельник — Луна; вторник — Марс; среда — Меркурий; четверг — Юпитер; и т. д. Первый час пополуночи в понедельник посвящен Луне; значит, второй час соответственно посвящен Сатурну; для элементарных условий возможности составления гороскопа необходимо знать год, день и час рождения. Планетам были посвящены металлы и минералы: Сатурну — свинец, ониксы, гранаты; Юпитеру — олово, топаз, сапфир и аметист; Марсу — железо, рубины и яспис красный; Солнцу — золото, гиацинт и хризолит; Венере — медь, изумруд; Меркурию — ртуть, корналины; Луне — серебро. Каждая планета имела свою эмблему; для Сатурна такой эмблемой являлась змея, кусающая меч; для Солнца — змея с львиной головой, увенчанной короной; для Венеры — лингам; для Меркурия — скипетр, окруженный змеями; для Луны — срезанный круг.

Кроме указанных светил двенадцать созвездий Зодиака и их расположение относительно светил играли большую роль в астрологии; к этому присоединилось еще представление о человеке как кресте (крестообразно раскинутые руки) и круге; каждое созвездие соответствовало известной части человеческого тела; и каждое созвездие влияло на него; Рак, например, покрывал сердце, Скорпион соответствовал органам воспроизведения. Де-Мирвилль в словах Иакова, обращенных к двенадцати сыновьям, видел зодиакальные эмблемы; по Блаватской, есть указания на то, что двенадцать колен Израилевых имели эмблемами зодиакальные знаки; эмблемой колена Рувимова является Водолей; на это есть указание в Библии («Но ты бушевал, как вода»); эмблемой колена Иудина — Лев («Молодой лев, Иуда», кн. Бытия, 49); эмблема колена Завулонова — Рыбы («Завулон при берегу морском будет жить»; кн. Бытия, 49); Скорпион — Данова («Дан будет... аспидом на пути»); Единорог — Неффалимова («Неффалим — серна стройная»); Стрелец — Иосифова («Огорчали его, и стреляли, и враждовали на него стрельцы; но тверд остался лук его» и т. д.); Близнецы — Симеон и Левий (Ибо к ним Иаков обращается одновременно), и т. д. Крейцер полагал, что теогонии были связаны с Зодиаком и что значительная часть мифов связана с положением созвездий; этот взгляд на теогонии совпадает с астрологическими представлениями халдеев, греков и египтян.

Положения планет по отношению к знакам Зодиака являлись основанием, из которого строили сложную теорию гороскопа. Для составления гороскопа нужно было знать год, день и час рождения; для определения положения созвездий нужно было перевести астрономический календарь на календарь астрологический; основанием астрологического календаря являлось положение Луны в центре созвездия Овна; этот день есть первый день астрологического месяца; 2-й день Луна пробегает  $15^\circ$  в созвездии Тельца и т. д.; впоследствии были выработаны особые методы перечисления нашего календаря на календарь астрологический, позволяющие без помощи инструментов восстанавливать картину звездного неба в момент рождения. Раз установлены положение Луны в час рождения и ее фазы, можно было приступить к составлению гороскопа. Для этого круг делился на двенадцать частей (соответственно Зодиак); эти части гороскопа обозначались знаками созвездий, так что над первой частью (считавшейся с середины левого бока круга и обозначенной цифрой) ставился зодиакальный значок того созвездия, в котором находилась Луна в час рождения, и соответственно над остальными частями гороскопа (счет шел справа налево, так что цифра гороскопического места была постоянной, а значок созвездия менялся) ставились значки соответственных зодиакальных созвездий. Внутри же пространство круга делилось на четыре перекрещивающихся треугольника, так что каждый угол треугольника попадал в одну из 12 частей гороскопа; особые гороскопические таблицы (мы пользовались извлечениями, если не изменяет память, из таблиц Юнктина Флорентийского) располагали планеты в 12 частях гороскопа; эти двенадцать частей гороскопа делились на четыре группы (по три части в группе), соответственно вершинам треугольников; первая триада состояла из 1-го, 5-го и 9-го места гороскопа; вторая — из 2-го, 7-го, 10-го; третья — из 3-го, 7-го, 11-го; четвертая — из 4-го, 8-го, 12-го; каждая триада символизировала в гороскопе рождения период предстоящей жизни новорожденного; некоторые места имели особое значение (так: первое место было местом рождения; десятое — местом судьбы; двенадцатое место — место несчастья и т. д.); средневековая астрология не обходилась без многообразных каббалистических вычислений над суммами чисел букв, годов и мест рождений; известное разложение чисел давало отправной ключ к гороскопическим таблицам, благодаря которым устанавливалось положение планет в созвездиях; так как созвездия венчали каждое из мест гороскопа (индивидуально для разных лиц), то планеты попадали в разные места гороскопа. Способ, каким вычислялись года, имена и места рождения, заключался в переводе их на алфавит магов; в мистериях Египта объяснялись 22 основных иероглифа, имевших тройственное обозначение: каждый иероглиф выражался в начертании, в числе и в магическом слове; кроме того, каждое обозначение имело тройственный смысл, соответственно трем планам развития (духовного, умственного, физического). Так, например, магическое слово «Mataloth» соответствует нашей букве «М»; его число = 40; его иероглифическое обозначение — скелет, косящий головы; его смысл: 1) на плане духовном — вечное, божественное дыхание (движение), 2) на плане умственном — вознесение к божественным сферам, 3) на плане физическом — естественная смерть. После расположения планет в гороскопе эти планеты рассматривались с точки зрения 1) нахождения их в знаке Зодиака, 2) в месте гороскопа (1-м, 2-м, 3-м и т. д.), 3) с точки зрения соотношения их друг к другу, 4) с точки зрения их расположения относительно их мест господства (дневного, ночного), изгнания, крушения и т. д. Так, например, место дневного господства Сатурна находилось в Водолее; место его ночного господства в Козероге, место изгнания в Раке, место гибели в Тельце. Нахождение планет в местах их дневного или ночного господства усиливало те предзнаменования, которыми они наделяли жизнь новорожденного; присутствие их в местах изгнания и гибели умаляло значение этих предзнаменований. Иногда планеты, находясь в одном из мест гороскопа, посылали лучи в другие места (обозначаемые графически стрелками); это означало, что предзнаменования этого места преломлялись предзнаменованиями планетных лучей (благоприятное предзнаменование ослаблялось, если луч шел от зловещей планеты, или наоборот). Каждое соединение каждой планеты с зодиакальным значком имело особое значение; каждое соединение планеты с каждым местом гороскопа (первым, десятым и т. д.); независимо от зодиакального знака имело свой смысл; наконец, расположение планет друг относительно



друга опять-таки имело свой смысл; главные типы расположений были следующие: соединения (планеты в одном доме), секстил (одно место разделяют две и более планеты), квадратура (разделяют два места), тригон (разделяют три места), оппозиция (разделяют пять мест): главные места гороскопа считались — первое, четвертое, седьмое и десятое. Всевозможное переложение и сочетание этих положений бесконечно индивидуализировало астрологические предсказания. Зловещими планетами считались Марс и Сатурн; благополучными — Солнце, Венера, Юпитер; Меркурий и Луна, в зависимости от соединения с другими планетами считались то благодатными, то угрожающими планетами.

Вот краткая схема астрологических действий; на самом деле было еще множество вычислений, обозначений и правил, значительно осложнявших приведенную схему; объяснить эти действия невозможно; только знакомство (хотя бы элементарное) с методом астрологических вычислений дает подлинную картину этой спорной, но во всяком случае прекрасно разработанной дисциплины тайного знания. Составление гороскопа требует большой усидчивости, навыка и внимательности; ничтожная ошибка в вычислении уничтожает работу многих дней. Одно время мне пришлось познакомиться с элементарными сведениями по астрологии; эти элементы тем не менее пришлось штудировать более недели с утра до вечера — сплошь; когда же я попытался приступить к составлению своего гороскопа рождения, мне пришлось просидеть восемь дней над его составлением; получился не гороскоп, а скорей сырой материал к гороскопу; и все же я никогда не забуду этих часов, которые я посвятил астрологии; я научился понимать эстетическую прелесть ее метода, точность и отвлеченность техники составления гороскопов, независимо от спорности и непроверенности с точки зрения нашей науки основных мистических положений, на которых она держится. Большинство астрологических сочинений (материал, находившийся в моем распоряжении, был скудный) затемнены, благодаря тому что астрологические значки Венеры и Меркурия намеренно спутаны во многих местах: подлинное изучение астрологии возможно лишь в устной передаче.

3

Огонь, вода, земля, воздух — четыре стихии, игравшие большую роль в теософском и религиозном символизме. Философия Фалеса говорит нам о том, что все произошло из воды; вода есть текучая стихия, в которой плавает мир; Анаксимен отождествил «беспредельное» Анаксимандра с воздухом; Гераклит — философ огня; средневековые мистики и алхимики признавали существование низших духов: этими духами были духи земли, воды, огня и воздуха; первые назывались гномами; вторые — ундинами; третьи — сальфами и четвертые — саламандрами; современный оккультизм, присоединяя к этим четырем родам Духов еще и духов эфира, относит их к обитателям астрального мира, называя «естественными элементами» (в отличие от «искусственных»); по выражению А. Безант, они — проводники божественной энергии в каждой из областей природы; каждый род духов имеет своего предводителя; у индусов предводитель Духов огня — Агни, воздуха — Павана, воды — Варуна, земли — Кшити. Учение о огне, земле, воздухе было развито в средневековой алхимии, как развивается оно и в современной (да!) алхимии. Среди выдающихся алхимиков прошлого мы должны отметить Раймонда Люллия (XIII век), Николая Фламелья (XIV век), Беригарда из Пизы, Гельвеция, ван Гельмонта (XVII век), Генриха Кунрата, Иосифа Кирхвегера и других. [...]

4

Шула шарира есть план материальных оболочек; к материальным оболочкам относятся семь модификаций или последовательных разряжений вещества; эти семь состояний вещества суть следующее: 1) твердое, 2) жидкое, 3) газообразное, 4) эфириобразное (первый эфир), 5) второй эфир, 6) третий эфир, 7) четвертый эфир. Эти четыре стадии разряжения эфира суть комбинации по степени сложности первичных эфирных атомов; эфирный атом науки есть в сущности еще сложное целое из первичных атомов; физический атом, в свою очередь, есть комбинация еще больших сложностей; физическое тело состоит из физического тела в нашем смысле, т. е. из комбинации первых трех стадий модификации материи + еще эфирный двойник; эфирный двойник как бы пронизывает физическое тело; то, что мы называем призраком, есть в сущности эфирный двойник; он серого, туманного цвета с лиловатым или голубоватым оттенком; эфирный двойник есть звено, соединяющее грубо физические элементы материи с элементами чувственного (или астрального) мира; эфирный двойник может отделяться от тела; он может выступать за пределы тела, расширяясь в виде ореола над видимым телом; этот ореол есть так называемая аура; у людей праведной жизни аура более интенсивна; она как бы преображает видимое тело (нимб святых); окончательный разрыв между видимым телом и эфирным двойником наступает со смертью; после смерти эфирный двойник разрушается.

5

Линга шарира — это ступень (оболочка, форма) жизни чувственного мира; так называемые низшие духи обитают в этой сфере; сюда [относятся] духи огня, воды, земли, воздуха и эфира; знание законов чувственного мира подчиняет обитателей этого мира человеческой воле; таково основание магии (см. Stanislas de Guaita «Le Serpent de la Gen?se», 1897). Соответственно стадии чувственного мира и человек имеет форму проявления в этом мире — так называемое астральное тело; человек, в мире чувств, проникает в астральный мир, который имеет семь подразделений, как и физический мир; эти семь ступеней суть как бы семь концентрических кругов, которые мы пересекаем; эти стадии суть таковы: 1) стадия Кама-рупы (тяжелая, печальная атмосфера); образы, здесь обитающие, имеют угрожающий вид, это — чудовища; 2) на второй стадии мы испытываем чувственные вожделения; после смерти и разрушения физического тела мы не имеем возможности эти вожделения удовлетворить; 3) и 4) мучительные стадии, хотя и менее мучительные, нежели предыдущие; 5) это стадия чувственных блаженств, выражающихся в райских образах; образы этой стадии обладают духовной телесностью; Безант указывает, что здесь место успокоения примитивно настроенных религиозных людей: здесь — «Елисейские поля» древних греков; здесь — Валгалла; 6) ступень уже несколько более утонченная; 7) седьмая ступень составляет уже переход к высшему плану. Эти семь ступеней астрального мира образуют область, называемую Камалока; сюда попадает астральное тело человека после смерти; низшие ступени соответствуют Аду, средние — чистилищу.

В этой области впечатлеваются наши желания, отделяясь от нас и преследуя нас как самостоятельные существа; эти созданные нами формы называются в теософии «искусственными элементарными». Безант пишет: «Взрыв злобы создает определенно очерченную сильную молнию красного цвета, с острыми или крючковатыми углами, приспособленными к тому, чтобы нанести вред» («Древняя Мудрость»). Вся астральная атмосфера вокруг нас наполнена «искусственными элементарными»; складываясь в одно целое, эти элементарные образуют национальную, классовую и иную атмосферу, т. е. призму, индивидуально преломляющую для нас общечеловеческие идеи и чувства, влияя обратно на физическую атмосферу жизни. Они вызывают и укрепляют бытовые формы жизни.

Прана есть собственно сила стремления, входящая в два плана: в ментальный и план причины (каузальный); «ментальная сфера есть сфера сознания, работающего, как мысль», — говорит Анни Безант в «Древней Мудрости»; можно о ней говорить как о материальной, живой мысли; в ментальной материи развиваются быстрые и сложные вибрации, необыкновенно изящные. Ментальная сфера, в свою очередь, делится на семь ступеней; четыре низшие ступени имеют определенные формы и образы; они называются R?pa; три высшие ступени ментального мира безобразны (Ar?pa). Стадии R?pa соответствуют, по Безант, жизненному сознанию неразвитого, среднеразвитого и духовно просвещенного человека; три высшие ступени ментального мира имеют вид неземной красоты, не уподобляемой никакому образу воображения; тело каузальное есть уже стадия Ar?pa ментальной сферы; Безант называет его «Обителью... Вечного Человека»; только оно до конца неразрушаемо после смерти; эта стадия находится на пятой ступени ментального плана; мир ментальных форм есть Девакан, или рай. В физическом астральном и ментальном мире, по Безант, совершается странствование души человеческой.

«Manas», по Безант, есть подобие Мирового Разума, третьего Логоса; отношение Manas'a к форме, в которой он проявляется, — сложное. «Человеческая монада есть Atm? — Buddhi — Manas, или, выражаясь иначе, Дух, Духовная Душа и Душа человеческая. Тот факт, что все три являются лишь аспектами Божественного „я“, делает возможным вечное существование человека, и хотя все три аспекта проявляются врозь и последовательно, их единство по существу делает возможным, чтобы человеческая душа сливалась с Духовной Душой»... «Пятое начало (Manas) образует для себя тело в ментальной сфере, дабы войти ? соприкосновение с миром физических явлений» («Древняя Мудрость»).

«Buddhi» — это состояние, о котором нельзя сказать ничего в терминах; лов: наиболее приближенным понятием о будхическом плане дает представление об отношении между людьми, в котором соединяется мудрость с любовью. Безант указывает на Плотина, пытающегося в неудачных словах охарактеризовать состояние, соответствующее будхическому; Плотин говорит: «Они также видят во всех вещах не то, что подвержено рождению, но то, в чем является самая их суть. И они усматривают себя самих в других. Ибо там все вещи прозрачны, и нет там ничего темного и непроницаемого, но все там видимо каждому внутренне и насквозь. Ибо свет встречается всюду со светом, так как каждая вещь видит в себе все остальное и так же видит все остальное в каждой другой вещи»...

Наконец, следующая ступень, когда, выражаясь языком Плотина, «все остальное», т. е. мир, становится единством во мне и «каждая вещь» (я) становится «всем остальным»; здесь уже кончается индивидуальная раздробленность высших сознаний; далее — сам третий Логос. Атмический план символизирует в человеке первый Логос; но поскольку атмический план

сливается с всеединою жизнью (символом четверицы, I E V E), постольку здесь соприкасается и реально сливается принцип Единого Бога с индивидуальным началом человека. [...]

9

Выше приходилось указывать на то, что сущность искусства, поскольку мы рассматриваем формы его с точки зрения общих условий проявления в материале, уже условно сводима к схематизму понятий рассудка и что самой схемой сущности будет пребывание реального во времени, заставляющее нас представлять его как чего-то, лежащего во времени. Вот что говорит Кант: «Образ создается опытною способностью производительного воображения, схема же чувственных понятий (фигур в пространстве) есть как бы монограмма чистого воображения a priori; только посредством ее становятся возможны самые образы, ибо схема собственно соединяет образы с понятиями, с которыми они не вполне однородны. Поэтому схема чистого понятия рассудка не может быть изображена в каком-нибудь „образе“» («Критика чистого разума»). Отношение, устанавливаемое между схемой в искусстве и аллегорией, равнозначно отношению, устанавливаемому между чистым понятием рассудка и идеями разума. «Понятия рассудка — говорит Кант, — мыслятся также a priori до всякого опыта, и для опыта... Самое название разумного понятия уже доказывает, что оно не ограничивается пределами опыта, так как оно касается такого познания, в состав которого опыт входит только как часть... Понятия разума служат к объединению понятий Рассудка» («Трансцендентальная диалектика»). Кант называет понятия чистого разума трансцендентальными идеями. «Столько существует родов отношений, представляемых в категориях, сколько же и чистых понятий разума»... «Все трансцендентальные идеи могут быть подведены под три отдела, из которых в первом заключается безусловное единство мыслящего субъекта, во втором безусловное единство ряда условий явления, в третьем — безусловное единство условия всех предметов мышления вообще. Мыслящий субъект есть предмет психологии, сумма всех явлений (мир) есть предмет мироучения (kosmologie), и предмет, составляющий первое условие возможности всего мыслимого (существо всех существ), есть предмет богословия» («Система трансцендентальных идей»). Понятия разума, стало быть, являются необходимо лежащими в основе метафизики; а всякое мировоззрение есть прежде всего — метафизика; то или иное мировоззрение, лежащее в основе художественного произведения и являющееся его идейным содержанием, приводимо к тому или иному условию его возможности; таким условием его возможности является трансцендентальная идея (либо единство мыслящего субъекта, либо единство ряда условий явления, либо единство условия всех предметов мышления вообще); но идейное содержание дано в искусстве посредством образов; эмблема есть, выражаясь языком Канта, монограмма чистого воображения, соединяющего образы творчества в систему; посредством эмблемы идеи разума становятся мыслимыми в чувственных образах; а всякая идея в искусстве, стало быть, есть уже аллегория; но мы называем аллегорией в собственном обычном смысле только тот образ, в котором сознательно вложено его идейное содержание; сознательный аллегоризм часто губит произведения искусства. Но умелое и осторожное пользование аллегорической формой вполне законно. Смысл искусства открывается нашему разуму в метафизических ценностях; аллегория в искусстве есть род метафизических ценностей; напрасно думают, что аллегория выражает рассудочность; с известной точки зрения аллегория может казаться действительнее, нежели самый образ бытия, каким он является для нас и в объективной действительности, и в образах искусства; аллегорический образ противопоставляется здесь и образам данного бытия, и отвлеченным нормам познания; аллегорический образ может казаться с некоторых точек зрения образом конкретной метафизической действительности, как о том говорит Бродер Христиансен: «Искусство, родина и все эти идеи — все это не только не отвлеченные понятия, какими они являются с эмпирической точки зрения, — нет, для творящего они кажутся конкретными

10

Конечно, мы теперь сознаем иначе метафизическую потребность, нежели прежде; мы называем метафизикой ту систему, которая дедуцировалась бы из метафизических предпосылок теории познания; современная метафизика есть сознательная надстройка над известными логическими константами; она есть сознательное расширение логических категорий; Кант выводит метафизическую проблему из трех родов трансцендентальных идей; при этом он доказывает несостоятельность рациональной психологии и космологии; после Канта мы не можем вернуться ни к метафизическим системам доброго старого времени, ни к возможности принять метафизические системы последующей эпохи; так, например, в метафизике Лотце нас встречают рассуждения о единстве сознания. «Как на решительный факт опыта, — говорит Лотце, — вынуждающий нас при объяснении духовной жизни признать носителем явлений сверхчувственное начало, а не материальные элементы, должны мы указать на единство сознания, без которого совокупность наших внутренних состояний не могла бы даже стать предметом нашего самонаблюдения» («Микрокосм», I том). Вот образчик дурного тона метафизицирования, где субъективно-психологическое переживание ложится в основу теоретического воззрения на предмет. Такими же дурного тона разглагольствованиями полна «Философия бессознательного» Эд. фон Гартмана, которого почему-то так ценит Вл. Соловьев в своем «Кризисе западной философии»; в противоположность догматической метафизике, всегда гипертрофированной условный и переступаемый предел познания в безусловное понятие трансцендентной реальности, в настоящее время мы присутствуем при возникновении метафизики нового типа (я бы сказал — при возникновении гносеологической метафизики), основания которой суть предпосылки самой теории знания: эти предпосылки таковы: логическая проблема ставится познанием, как онтологическая проблема (единое сущее Парменида и элейцев); логическая проблема ставится как проблема этическая (познание должно быть целостным, единообразным, познание имеет норму: отсюда возникновение телеологии и близость к Фихте); логическая проблема неразрывно связана с проблемой ценности (логическая ценность не совпадает с ценностью вообще; истина, как логическая ценность, предопределена ценностью вообще; это учение о ценности особенно ярко намечено в статье Ф. А. Степуна, имеющей появиться в первом выпуске «Логоса»: Степун утверждает, что ценность положения и ценность состояния не совпадают друг с другом и тем не менее независимо существуют; но, скажем мы, раз допускаются два независимых рода ценности, то они выводимы из единой нормы ценности; норма познания не есть еще норма ценности; гносеологическая проблема становится проблемой гносеологической метафизики в тот момент, когда познанием нашим вносится утверждение трансцендентной нормы ценности, ибо тогда норма познания становится в зависимость от нормы ценности; установление характера этой зависимости конструирует ряд промежуточных дисциплин между теорией знания и теорией ценностей.

11

Евангелие от Иоанна полно элементов неоплатонизма и герметизма.

12

Норма поведения есть этическая эмблема Сына («Будьте совершенны, как Отец»); норма религиозного творчества есть эмблема Отца; содержание морали — эмблема духа («Дух дышит, где хочет»); троичность христианской догматики не есть ни троичность Логосов, ни первая триада. Графически область ее ниже места первой триады и ниже места трех Логосов. Христианский Бог так, как доказывается его существование в догматическом богословии: он не бог пантеистов (ибо природа повреждена); метафизические доказательства бытия божия (космология, онтология, телеология и т. д.) ложатся в основу религиозной догматики; «Метафизические доказательства Бога, — говорит Паскаль, — так запутаны и так далеки от человеческих мыслей, что производят очень слабое впечатление... Бог христиан не есть только Бог геометрических истин и стихийного порядка; таков Бог язычников и эпикурейцев» [Глубоко ошибается Паскаль. ] («Мысли о религии»).

13

В этом «Да» непостижимое единство, как ценностей положения (терминология Ф. А. Степуна), так и ценностей состояния. Догмат не берется еще здесь в смысле логической ценности; наоборот, логическая ценность возможна под условием ее утверждения; там, где стоит утверждающее «Да», еще закон противоречия не действует; вместе с тем «Да» не есть еще ценность состояния, ибо всякая ценность состояния возможна под условием ее утверждения; утверждаемое «Да» есть другая эмблема для Символа. Можно сказать, Символ в «Да» становится воплощением.

14

В сущности, это разумели и Ницше и Виндельбанд; хотя этики их во внешнем выражении прямо противоположны; самую этическую норму Виндельбанд произвольно превращает в эмблему, когда в «Прелюдиях» указывает на религиозные предпосылки этики, этической норме противопоставляет Ницше сверхчеловека; но сверхчеловек Ницше — есть образный лик некоторой творческой нормы.

15

Парабраман не Бог, а беспричинное божество; некоторые определяют Парабраман как агрегацию космических потенциалов в безграничности и вечности; Парабраман — начало пассивное, не творящее; вместе с тем у Парабрамана отрицается все знание.

16

Существующая теософия как течение, воскрешенное и пропагандированное Блаватской, не

имеет прямого отношения к нашему представлению о теософии как дисциплине, долженствующей существовать; существующая теософия пренебрегает критикой методов: и оттого многие ценные положения современной теософии не имеют за собой никакой познавательной ценности; стремление к синтезу науки, философии и религии без методологической критики обрекает современную теософию на полное бесплодие; современная теософия интересна лишь постольку, поскольку она воскрешает интерес к забытым в древности ценным мирозерцаниям; нам интересен вовсе не синтез мирозерцания, а самые мирозерцания.

17

Отношение Софии, премудрости Божией, к Логосу разработано в наши дни в оригинальной мистической концепции Вл. Соловьева.

18

Во фрейбургской школе философии есть стремление дать отчетливую гносеологическую терминологию; но по мере выяснения все большей и большей отчетливости гносеологических понятий здесь намечается ряд терминов, являющихся основными в принятой терминологии, и однако в них сквозит все больший и больший метафизический смысл; гносеологические предпосылки риккертанства все более и более сплетаются с метафизическими; является все большая необходимость, не отрицая самостоятельности гносеологии, по-новому размежеваться с метафизикой, раз уже философии невозможно без нее обойтись; выражаясь образно, скажем: самодержавие гносеологии во фрейбургской школе должно дать конституцию как новым метафизическим исканиям современности, так и стремлению современных теоретиков символизма подойти к обоснованию всяческого символизма.

19

Для установления общих законов этой логики следует точно очертить предмет эстетического суждения; этот предмет эстетического суждения, с одной стороны, не могут образовать эстетические переживания, взятые безотносительно к материалу, в противном случае эстетика превратилась бы тотчас в главу психологии; с другой стороны, предметом эстетического суждения не может быть и эстетический материал, данный в форме. По Кону, для суждения об эстетической ценности необходим оцениваемый предмет, норма эстетической ценности и специальная форма эстетической оценки; поскольку норма эстетической ценности имеет отношение к норме ценности познавательной, постольку выведение эстетических категорий — формально; поскольку же эта категория является предпосылкой эстетического эксперимента, постольку вступает в свои права психологический момент; из невозможности соединить психологический и гносеологический методы эстетического анализа так, чтобы психологические данные искусства были дедуцированы из эстетических категорий или обратно, — вытекает необходимость классификации не предметов эстетического исследования, а самих методов этого исследования; формальная эстетика возможна лишь как систематика эстетических наук 1) по методам исследования, 2)

по предметам эстетического исследования. Эстетика в таком отношении становится систематикой особого рода наук; нельзя говорить об эстетике как науке; но можно говорить об эстетике как системе возможных наук. Теория знания в наши дни явилась дисциплиной, проверяющей пути опытного исследования; для ее существования необходимы сами эти пути. В настоящее время собственно эстетический эксперимент еще настолько неразработан, что рано думать о стройной системе гносеологических суждений в этой области. Науки, объединяемые эстетикой, переживают в наши дни эпоху, аналогичную эпохе средневековой схоластики; в эстетике еще не появился свой Коперник.

20

У нас есть все основания называть этот принцип художественного творчества романтическим, потому что школа так называемых романтиков с особенной резкостью подчеркивала роль переживания в процессе художественного творчества; романтики, как Ницше и Верлен, прежде всего видели в художественном творчестве проявление музыкального ритма души. [...]

И заветы романтической поэзии возобновляет Верлен в своем стихотворении, которое новая поэзия выдвигает как манифест; недаром впоследствии группа символистов во Франции образовала как бы самостоятельную фракцию «инструменталистов».

Культ музыки в драме возобновляют по-новому и Вагнер, и Ницше; характерно, что заветы романтиков как бы воплотились в Ницше, который стал музыкантом и в буквальном, и в переносном смысле; в переносном: он был музыкант слога и пророк бога музыки Диониса; в буквальном: как известно, Ницше был прекрасный импровизатор, и даже мы знаем о существовании его композиций; Петер Гаст в разговоре с одним моим другом рассказывал о том, как впервые он видел Ницше уже больного, в лечебнице: после дикого приветствия Ницше сел за рояль и сыграл блестящую и сложную импровизацию, в которой, по уверению Гасти, музыканта, не было ни одной-единственной ошибки против теории; не потому ли Ницше сумел так овладеть методом классической филологии и при помощи ее сумел раз навсегда изменить ходячие представления о Греции. Метод и для него, как дога Новалиса, был музыкальным ритмом. Романтики и самую религию понимали музыкально; для Ницше религия превратилась в музыку, а все религиозные образы и догматы стали как бы ненужной программой — текстом к музыкальной симфонии; можно сказать, что Ницше боролся с религией не как враг, а как фанатик определенной религии: он боролся, как поклонник симфонической музыки борется с музыкой программной. Ницше пытается овладеть музыкой в жизни; его Заратустра не ходит, а пляшет; «Не кажется ли мир тебе совершенным», — раздается музыка в самом Заратустре; догматическое представление о мире как музыкальном инструменте было уже осознано в учении пифагорейцев; для них мир — гармонический космос; закон космической гармонии — единственный предмет познания пифагорейцев; число есть символическое орудие этого познания; гамма чисел есть гамма струн космоса, при помощи которых познающий из мира извлекает музыкальные звуки; такое число не просто количество; оно — тайна; в числах находим мы свойства музыкальной гармонии; и потому-то момент тайны, внесенный в самую математику, превращает ее в музыку, а познающих превращает в оркестру (союз) связанных единой симфонией людей; симфония мира звучит в мистерии; и пифагорейство воспринимает мистику орфизма; здесь познание через музыку превращается в магию: Орфей, как известно, заставлял плясать камни. Не потому ли Ницше не мог не быть первым из приносящих жертву Дионису, что он был первый действительный орфик наших дней; как таковой, он был посвященный: надел венец миста; и этот венец оказался, как и всегда, терновым венцом. Ницше уподобился Дионису: но Диониса растерзали титаны: Ницше был растерзан великими титанами нашего



немузыкального прошлого; но уже он успел зажечь нас мечтой о посвящении; эта мечта сожжет титанов: мы, поклонники Ницше, Геростраты, поджигатели храмов: уже мы колеблем устои старой жизни; от пепла титанов и крови Диониса пошли люди; от обломков сжигаемых циклопических построек прошлого и страдальческой крови Ницше пойдут люди новой эры, в них воплотится дух страдающего Диониса-Ницше. Дионис-Ницше, обращаясь к будущему, мог быть в условиях современности только пророком прошлого: в условиях будущего он явится учителем воскресения, обращаясь к нашему настоящему как к минувшему.

Психология романтической школы поэзии, расширяясь, неминуемо ведет эту школу или за пределы искусства, к религии, или же к расширению школы, путем включения в личное сознание предстоящей действительности, сначала как музыкально звучащей действительности, а потом и как просто действительности: таков поворот романтической школы к школе реалистической; такой поворот мы видим у Гоголя, этого типичного романтика; реализм впоследствии становится натурализмом, натурализм разрушается в импрессионизме; импрессионизм возвращает нас к романтике.

21

Вяч. И. Иванов совершенно верно указывает на то, что в символизме мы имеем дело с двумя стихиями — реалистической и идеалистической; в реалистической стихии художественное творчество соприкасается явно с творчеством религиозным. Что же касается до идеалистической стихии, то здесь мы имеем дело с тем же религиозным творчеством, но творчеством неосознанным; я могу относиться к собственному прозрению как к акту религиозного вдохновения; образы, меня посещающие, предстают мне как вечные сущности; но этим еще не устанавливается право мое быть великим художником; ремесленная сторона искусства не входит в меня; а искусство, между прочим, есть и техника; есть вдохновение в созерцании «res» (выражение Иванова) и есть вдохновение в воплощении «ges» в форме; в последнем случае для меня, как техника, не важно, каково происхождение меня посещающих образов (являются ли они действительно сущими предметами иного мира, или они — продукт моего воображения); важно их воплощение; допустим, я вижу образ и переживаю его как явление моему воображению подлинно религиозной сущности; но от одного этого явления не получится поэмы в терцинах; я сохраняю образ явления; и вот я начинаю его воплощать в материале слов; в момент воплощения меня озабочивает уже вовсе не то, что образ, меня посетивший, есть образ религиозный; меня озабочивает размер, рифмы, ритм и средства изобразительности; все это теперь, пока я работаю над воплощением образа, превращается для меня в подлинность; и неизбежно образ, воспринятый как «ges», становится лишь руководящим принципом группировки чисто реальных условий формы; вступает идеалистический момент моей работы, когда подлинностью становится для меня мастерство техники; наступает момент технического вдохновения; меня охватывает состояние восторга в процессе самого выбора слов и средств изобразительности; иногда же эти два вдохновения (вдохновение созерцания и вдохновение технического воплощения созерцаемого) сливаются в одно; вдохновение первого рода превращает меня в воспринимающего: женственной стихией моего существа я поворачиваюсь к божественному началу, осеняющему меня видением; вдохновение второго рода активно: мужественная сторона моей души стремится запечатлеть в мраморе, в слове, в краске женственно воспринятое видение; и тут я, как бы Логос, оживляющий мертвую материю творчества; если этот момент, уподобляя меня божеству, подчеркивает индивидуализм и самоутверждение моей личности вне божества, то не следует забывать, что не им исчерпывается творчество; этот момент лишь акт божественной драмы, называемой художественным творчеством; третий момент есть момент созерцания мной созданного видения; в этом созерцании я говорю сотворенному кумиру мое «да» или «нет»: в этом моменте сливается идеалистическая и реалистическая сущность творчества; я говорю моему произведению: «Да будет оно»; говоря так, я утверждаю его как

творческий принцип (идеалистическая сущность); но я утверждаю сотворенное лишь постольку, поскольку мужественная стихия моей души сумела воссоздать в краске и мраморе видение, осенившее женственную сторону моей души, раскрытой божеству; ведь здесь я принял меня посетивший образ как некую реальность или до момента творчества, или в момент созерцания сотворенного произведения; в каждом художнике живы три момента (восприятие образа, передача его и созерцание переданного образа), где художник является медиумом, интерпретатором медиумически воспринятого, и зрителем; как зритель, он соединяет в себе момент реализма и идеализма; специфический характер художественного творчества, в отличие от творчества чисто религиозного, заключается в ремесленном воплощении образа; в процессе же воплощения самый образ становится лишь руководящим принципом ремесленной работы; эта работа становится чем-то самодовлеющим.

Поэтому печатью идеализма отмечены высочайшие произведения искусства; это не значит, что такие произведения — произвол художника; идеалистический и реалистический символизм в искусстве отсутствуют в чистом виде; всякое художественное произведение более или менее идеалистично; оно же более или менее реалистично; вот почему реалистическим символизмом запечатлены чисто религиозные произведения «духа»; среди таких произведений мы назовем Нагорную проповедь. Но в «Рае» Данте нас встречает уже не чистый реализм, а своего рода идео-реализм (по терминологии одного молодого теоретика-символиста), потому что «Рай» Данте еще и художественное произведение; между «Раем».- Данте и идеалистическими образами греческой скульптуры (выражаясь терминологией Вяч. Иванова) более сходства, чем между «Раем» Данте и «Библией»... И «Рай» и скульптура носят печать «идео-реализма», хотя момент идеализма в одном произведении играет значительную роль, в другом же почти не играет никакой роли.

Характерно, что, касаясь разграничений двух стихий творчества, Вяч. И. Иванов склоняется к признанию произведений творчества идеалистическими, когда художник отвлеченным сознанием своим признает их за продукт фантазии и только фантазии, как будто отвлеченное сознание художника может играть какую бы то ни было решающую роль в подлинном творчестве. Пушкин и Лермонтов в значительной степени скептики; «демон творчества» в сознании того и другого, конечно, — аллегория; станет ли утверждать Вяч. И. Иванов, что они, оба — идеалисты? Гете, как известно, был Спинозистом (в последний период он, как кажется, склонялся к кантианству); по поводу атеизма Спинозы существует полемика; с точки зрения Вяч. И. Иванова, Гете должен быть в искусстве

— идеалистом; тем не менее Вяч. И. Иванов называет его реалистом. На каком основании? Не на том ли, что отвлеченное мирозерцание Гете — маска? Но ведь всякое искусство невозможно без маски; маска и есть идеалистическое начало творчества.

Гете и романтики, по Иванову, реалисты; так почему же Гете говорил, что преодоление романтизма ему стоило нескольких лет? В каком же направлении преодолевал Гете романтизм? Конечно, в направлении к классицизму, то есть к отчетливости в воплощении образа; ремесленный момент творчества вырастает у Гете. В таком случае Гете удалялся от реализма к идеализму? Так ли?

И наконец, точно ли романтики были реалистами в смысле Иванова? Не всегда. Кажется, Новалис говорит в том роде, что, если сорвать покрывало Изида, то под покрывалом встречает... пустота; итак, вместо «res» — пустота.

Но в том-то и дело, что исповедание художников о их религиозном или иррелигиозном сознании не играет никакой роли в определении их творчества.

И поэтому: всякий подлинный художник в процессе восприятия возникающих образов — реалист; в процессе же воплощения он — идеалист; без реалистического момента творчество потеряло бы смысл; без идеалистического момента творчество не отливалось бы

в форму; оба момента в их неразрывной последовательности и образуют процесс художественного творчества.

22

Идеалистическим символистом может быть как романтик, так и классик; выше я уже коснулся сущности нашего несогласия с Вяч. И. Ивановым: здесь же еще раз повторим, что идеализм и реализм суть моменты в процессе творчества, — но не самые пути творчества; конечно, у одного художника более развит идеалистический момент, у другого реалистический момент; самое определение символизма в искусстве как процесса соединения формы и содержания несостоятельно, если мы допустим существование в искусстве в чистом виде идеалистов и реалистов; первые тогда суть не символисты, т. е. не художники вовсе; вторые суть хотя и символисты, но тоже не художники, а священнослужители того или иного религиозного культа не в переносном, а в буквальном смысле этого слова; в таком случае следует признать все существующее искусство не искусством вовсе, или наоборот: признать, что сущность искусства несовместима с символизмом, потому что единственная точная формула символа в искусстве есть определение его как единства формы и содержания; исключая момент ремесленного отношения к форме в искусстве, мы должны отрицать самое существование формы; а раз мы включаем форму (т. е. материал творчества, данный в краске, веществе, звуке, слове) мы включаем и работу над формой, и подчинение в этой работе законам преодоления инерции материала, т. е. становимся, по Вячеславу Иванову идеалистами.

И потому-то всякое художественное творчество идео-реалистично; мы называем это творчество «идеалистическим», когда ремесленная сторона искусства играет несколько большую роль (а она играет эту роль у всех гениев), и «реалистическим», когда ремесленная сторона творчества сводится к возможному минимуму; то и другое определение, конечно, условно.

23

Этими путями творчества оказывается путь от переживания к образу (условно говоря, романтизм) и от образа к переживанию (условно говоря, классицизм). Отношение путей к идеализму и реализму разнообразно: мы можем себе представить типичного классика, который приносит сравнительно малую дань ремесленной стороне творчества; и обратно: сплошь да рядом мы встречаем романтиков, всецело углубленных в проблемы формы; кроме того: и отношения обоих к «ges» изменчивы; для романтиков — Байрона, Гофмана, Шелли — внутренне вызываемый образ есть несомненно — художественная иллюзия; Верлен искал этой иллюзии в вине; отсюда один шаг до Эдгара По; я не понимаю, почему Эдгар По не романтик. И обратно: разве для Гомера боги не являлись символами подлинной действительности? Изображая подземный мир и воспроизводя, быть может, в этом изображении внутренне пережитые символы мистерий, разве мог Вергилий относиться к образам подземного мира идеалистично? У Вячеслава Иванова мы наблюдаем тенденцию отдавать предпочтение образам «символического реализма» и излишне сблизать с этим родом творчества переживания романтиков, и это напрасно: именно у романтиков мы встречаемся с сильной склонностью расхохотаться над собственными своими образами; а кто вникал в смысл романтической иронии, тот не может не слышать в ней циническую насмешку, а вовсе не божественную, всеокрыляющую легкость.

Мистерия в том смысле, в каком она предстает нашему сознанию теперь, относима к формам искусства; определяемая со стороны формы, она есть синтез искусств в том смысле, что в нее входят, как элементы, пластические искусства, музыка, поэзия; в декоративную обстановку мистерии включима и живопись; содержание же мистерии религиозно; иначе говоря — мистерия есть богослужение. Генетически из мистерии развилась драма. В более же тесном смысле слова нельзя говорить о мистерии, следует говорить о мистериях. Сравнивая дошедшие до нас сведения о мистериях Египта с мистериями Митры, мы видим, что в мистериях Египта перемещается центр мистерии от внутренне реального смысла к смыслу обстановочному; в то время как в мистериях Митры посвящаемые испытывали подлинные опасности, в мистериях Египта значительная часть этих опасностей была фиктивна; посвящаемый видел призрак смерти; но то был скелет; посвящаемый мог упасть в бездну; но если бы он упал, то систем: протянутых преград ослабила бы силу толчка; посвящаемый должен был пройти сквозь огонь; но при приближении к огню оказывалось, что этот огонь — огонь оптический; ему предлагали на выбор два кубка; в одном из кубков будто бы был яд; на самом же деле в обоих кубках яда не было; обстановка, форма располагала к тому, что посвящаемый испытывал иллюзию гибели как гибель. В Елевзинских мистериях еще более играла роль обстановка; здесь мистерия есть своего рода драма души, оканчивающаяся просветлением; не даром некоторые драмы являлись впоследствии раскрытием мистерий. Так, например, Эсхил написал драму «????????», где были ссылки на культ Кабиров (по мнению Велькера, эта драма составляла часть трилогии «????????»).

Другая сторона вопроса о мистериях сводится к решению недоумения о том, преподавалось ли эзотерическое учение здесь или нет; во всяком случае, преподавание учения, как догмы, играло малую роль в Елевзинских мистериях, как в мистериях орфиков и в тех обрядах, которые совершались в честь самофракийских богов Кабиров; в египетских мистериях момент раскрытия тайн и преподавания был несомненно сильнее выражен, чем в Елевзинских и самофракийских мистериях; эти последние внесли сильную мистическую струю в духовную жизнь Греции. Шеллинг пытался раскрыть учение о Кабирах; Новосадский пытается доказать, что эзотерическая проповедь имела место в самофракийских мистериях.

Существует обширная литература, посвященная вопросу о религии, мистериях и, в частности, вопросу о культе Кабиров. [...]